مهرجان القراءة للجميع مكتبة الأسرة

د. محمود البسيوني

الفن في القرن العشرين

الأعمال الفكرية

الهيئة المصرية العامة للكتاب

الفن فى القرن العشرين

د. محمود البسيونى

الفن فى القرن العشرين

لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى: رسم ١٩٥٢

التقنية: **ألوان زيتية على ورق مقوى**

خوان ميرو (١٨٩٣ - ١٩٨٥)

مصور إسبانى، درس الفن فى برشلونة، ثم رحل إلى باريس ١٩١٩، منبهراً بالحركة التكعيبية التى بدأها مواطنه بابلو بيكاسو، ثم ارتبط بالحركة السيريالية، فابتكر لغة فنية رمزية تتميز بالجنوح نحو الخيال، وتقترب من الزخرفة، وتعتمد على الألوان الصافية الرائعة المتألقة المبهجة، وتكاد تكسوها لمسة فكاهية مرحة، مشاركاً فى ذلك بول كلى، وتحوى لوحات بيرو إحساس طفولى وبراءة رائعة.

محمود الهندى



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠١

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(الأعمال الفكرية)

الفن فى القرن العشرين

د. محمود البسيونى

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

المشرف العام :

د. سمير سرحان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

كان الكتاب وسيظل حلم كل راغب فى المعرفة واقتناؤه غاية كل متشوق للثقافة مدرك لأهميتها فى تشكيل الوجدان والروح والفكر، هكذا كان حلم صاحبة فكرة القراءة للجميع ووليدها «مكتبة الأسرة» السيدة سوزان مبارك التى لم تبخل بوقت أو جهد فى سبيل إثراء الحياة الثقافية والاجتماعية لمواطنيها.. جاهدت وقادت حملة تنوير جديدة واستطاعت أن توفر لشباب مصر كتاباً جاداً وبسعر فى متناول الجميع ليشبع نهمه للمعرفة دون عناء مادى وعلى مدى السنوات السبع الماضية نجحت مكتبة الأسرة أن تتربع فى صدارة البيت المصرى بثراء إصداراتها المعرفية المتنوعة فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية.. وهناك الآن أكثر من ٢٠٠٠ عنواناً وما يربو على الأربعين مليون نسخة كتاب بين أيادى أفراد الأسرة المصرية أطفالاً وشباباً وشيوخًا تتوجها موسوعة «مصر القديمة» للعالم الأثرى الكبير سليم حسن (١٨ جزء). وتنضم إليها هذا العام موسوعة «قصة الحضارة» فى (٢٠ جزء).. مع السلاسل المعتادة لمكتبة الأسرة لترفع وتوسع من موقع الكتاب فى البيت المصرى تنهل منه الأسرة المصرية زاداً ثقافياً باقياً على مر الزمن وسلاحاً فى عصر المعلومات.

د. سمير سرحان

مقدمة الكتاب

أصدر المؤلف كتابين قبل ذلك عن الفن التشكيلى فى القرن العشرين. أحدهما : «الفن الحديث. رجاله. مدارسه. آثاره التربوية»، والثانى «آراء فى الفن الحديث». قد نفذ الكتابان منذ فترة، تحقق خلالها كثير من التغيير التى حدثت فى مدارس الفن واتجاهاته فى القرن العشرين، حيث إنه عصر يتميز بالسرعة، وبالسعى وراء كل جديد وقبول عملية التغير بصدر مفتوح، كذلك أصبحت هناك حقائق جديدة لم تكن متوافرة حينما صدر الكتابان المذكوران، بل هناك كثير من الفنانين الذين كانوا فى الطليعة قد رحلوا، وولد فنانون آخرون بزغ صيتهم وأبرزوا اتجاهات كثيرة مميزة لم تكن معهودة من قبل.

وقد استطاع المؤلف خلال الفترة الأخيرة أن يسافر إلى العديد من العواصم الأوروبية، والأمريكية، ويتأمل من خلالها متاحف الفن الحديث، ومعارضه، فى : باريس، ولندن، وروما، وزغرب، ونوفيساد، وروتردام، وأمستردام، ولاهاى، وتورنتو، ومنتريال، ونيويورك، وشيكاغو، وأديليد، وسيدنى، والمكسيك، وتاهيتى، وسان فرنسيسكو، وبودابست، وفيينا، ووارسو، وأنتورب، وغيرها

من العواصم المشهورة، واستطاع من خلال تأمل كثير من الأعمال الفنية الحديثة الأصيلة، أن يقف على بعض المعانى التى لم تكن ظاهرة حيث ألف الكتابين السابقين.

كما أنه قد ظهرت فى الحقبة الأخيرة مؤلفات. وسلاسل من الكتب، ومعاجم باللغات الأجنبية، وخاصة الإنجليزية، تخوض فى مدارس الفن الحديث وتحكى تفصيلاتها، وتتأمل أعمال الفنانين، وتحصل على تصريحات منهم فيما يعملونه وكيف تأتى إليهم الأفكار، الأمر الذى وسع دائرة المعرفة، ومصادرها فى مجال الفن الحديث فى القرن العشرين، مما ساعد أكثر على وضوح الغامض، وفهم دقائق الحركة الواحدة بالنسبة للأخرى، بحس موضوعى يبين ثراء الحركة الفنية فى القرن العشرين، كل هذه الأسباب جعلت المؤلف يفضل أن يكتب هذا الكتاب «الفن فى القرن العشرين» بمدخل جديد، دون حاجة إلى إعادة طبع الكتابين السالفى الذكر، إذ أنه أصبح يحب المعلومات الواردة فيها ويضيف إليها الشىء الكثير.

إن المؤرخين الذين يتعرضون لتاريخ الفن فى الحقبات التى تسبق القرن التاسع عشر، لايجدون صعوبة كبيرة فى سرد الحقائق، لأن التعبير الفنى يدور فى فلك محدد وتجمعه خصائص لاتحمل تنوعاً كبيراً فى القرن العشرين، وقد اقتربت الثقافات بين الشرق والغرب بفضل وسائل الإعلام، ويسر المواصلات وسرعتها، فقد أصبح

الفن الحديث فى القرن العشرين يشكل تياراً عالمياً يعبر عن طبيعة الإنسان فى هذا القرن، ونجد آثاره منعكسة فى المبانى الحديثة، والديكورات، وفيما يلبسه الناس، بحيث إن هذا التأثير أوجد سمات مشتركة بين الشرق والغرب، على حد سواء، وقلل إلى حد ما من الاهتمام بالمحليات.

وعلى هذا، حينما نصدر هذا الكتاب عن الفن فى القرن العشرين، إنما نبين بوضوح العديد من المدارس التى ظهرت ثم اختفت، أو ظهرت وتطورت واستمرت، أو تكيفت بأساليب متنوعة بجهد المبدعين فى شتى أنحاء العالم.

والكتاب يعرض لكل مدرسة ويتحدث عن أهم قادتها، وعن الفلسفة التى كانت وراء كل مدرسة، واختلافها عن غيرها، هذا بجانب ما يبين من تعدد العقول فى القرن العشرين، وسعى الإنسان إلى الإبداع بشتى السبل، بالإضافة إلى ما يبينه من مختلف الآراء فى البحث التشكيلى والفكر عموماً، إلا أنه يوضح فى الوقت نفسه قلق إنسان القرن العشرين وعدم استقراره على منهج موحد، مما يصعب عملية النقد، وتثبيت القيم، وتداولها. ومهما قيل من نقد على الحركات الفنية، وعدم استقرارها، فإنها حققت على الأقل السعى وراء الإبداع، وهو معين لاينضب، ولابد أن يأتى كل يوم بجديد. ولنا فى شخصية بيكاسو الذى عاش أكثر من تسعين عاماً، ما يجعله رائداً بحق فى هذا القرن، بقدرته فى الإبداع والتعبير،

واستشارته لغيره من الفنانين الذين واصلوا سعيهم من بعده لتظل الصورة خصبة فى: الألوان، والأشكال، والمساحات، والكتل، ولغة الفن التشكيلى بوجه عام.

والكتاب يملأ ثغرة فى المكتبة العربية، بعلاجه لهذا الموضوع والإلمام بتفصيلاته، من المدرسة التأثيرية حتى فن العامة. والكتاب مفيد لكل من يرغب فى فهم تاريخ الفن التشكيلى فى القرن العشرين، كما هو مفيد لكل طالب يسعى إلى الإلمام بقضية التذوق التشكيلى المتغيرة فى إطار هذا العصر.

وقد سعى المؤلف أن يضيف فصلاً خاصاً للنحاتين فى القرن العشرين، وتفصيلات هنا وهناك عن عقيدة كل فنان وكيف يمارسها.

وزود الكتاب بالصور التى توضح اتجاه كل مدرسة بأعمال جديدة، جمعها المؤلف خصيصاً أثناء زيارته للمتاحف العالمية.

والمؤلف يود أن يقدم خالص شكره لأصحاب الفضل الذين عاونوه فى تيسير ظهور الكتاب، ويخص بالعرفان السيدة حرمه، إذ كان لها فضل التشجيع المستمر فى استمرار التأليف، وعاونت المؤلف فى مراجعة بعض التجارب، كما يقدم خالص شكره للسيد لويس رزق الله برسوم الذى بيض كثيراً من فصول الكتاب من ركام المسودات حتى أصبحت صالحة للمطبعة ولتلاميذى وتلميذاتى فى

جامعة قطر فضل الحوار المستمر الذى شجع المؤلف على إنجاز الكتاب راجياً أن ييسر أرضية من الحقائق لمقررات التذوق الفنى تخدم الرؤية الفنية وتثريها.

والله نسأل أن ينتفع بهذا الكتاب العاملون فى حقل الفن التشكيلى فى البلاد العربية، والمتطلعون للثقافة الفنية، ثقافة العصر ومميزاته، كما نسأل الله أن يوفقنا دائماً إلى ما فيه الخير، إنه خير المعين، والهادى إلى حسن السبيل.

مصر الجديدة فى ٢٩/ ١/ ١٩٨٣

المؤلف

فهرس اللوحات

١٤- أندريا ديران	منظر الشجرة الزرقاء
١٥- ألبرت ماركيه	١٤ يوليو فى الهافر
١٦- راؤول دوفى	الفرسان
١٧- م. فلامنك	منظر

التكعيبية

١٨- بابلو بيكاسو	نساء أفينيون
١٩- بابلو بيكاسو	رأس امرأة
٢٠- بابلو بيكاسو	جورنيكا
٢١- جورج براك	امرأة ومندولين.
٢٢- جوان جرى	الإفطار
٢٣- فرنان ليجيه	الباخرة
٢٤- روبرت ديلونى	برج إيفل
٢٥- ليونيل فنجر	منزل

المستقبلية

٢٦- جينو سفرينى	قطارات الجرى
٢٧- مارسل دو شامب	طريق العذارى إلى الزواج
٢٨- إمبرتو بوكشيونى	أشكال فريدة فى الفراغ

التعبيرية

٢٩- ماكس بكمان	صورة وجه زرقاء
٣٠- موريس أوتريللو	مونمارتر
٣١- الكس فون جولنسكى	وجه
٣٢- إرنست كرشنر	امرأتان وحوض للغسيل

٥٣- بيتر بلوم   المدينة الخالدة

٥٤- مان راى   رموز

٥٥- رينيه ماجريت   النصر

٥٦- فيكتور برونر   انعكاسات القمر

٥٧- مارك شجال   عناق خاص

٥٨- جيورجيو دى شيركو   تكوين

٥٩- جوان ميرو   امرأة

٦٠- ماكس إرنست   يوكليد

٦١- البرنو جياكوميتى   الكلب

التجريدية التعبيرية

٦٢- واسيلى كاندينسكى   القطار

٦٣- إرشيل جوركى   صراع مبهم

٦٤- جاكسون يولوك   عيون فى حرارة

٦٥- جوستاف كليمنت   قبلة

٦٦- ولم دى كوننج   امرأة

٦٧- روبرت مذرول   مرثاة شعرية الجمهورية الإسبانية

٦٨- هانز هوفمان   غزارة

٦٩- كورنيل فان بفرلو   افتتاحية الصيف

٧٠- كارل آبل   طائران

٧١- فرانز كلين   الحائط الليلى للسنة الجديدة

٧٢- فرانك كوبكا   رحلة الليل

التجريدية النقائية

التجريدية الحركية

التجريدية الطبيعية

التجريدية الهندسية

٩١- أرماند فرناندى	حصيلة رينو رقم ١٠٩
تجريدية خداع البصر	
٩٢- فيكتور فازاريللى	مستنقع
السوبروماتية	
٩٣- كازيمير ماليفتش	آلة موسيقية - لمبة
التجريدية الإيجازية	
٩٤- موريس لويس	نور متفتح
٩٥- كونستانتين برانكوسى	القبلة
٩٦- هنرى مور	تكوين
٩٧- دافيد سميث	٢٤ سنة إغريقية
التجريدية العضوية	
٩٨- تيودور روزاك	السياسى السجين المجهول
٩٩- جاكوب ليبشتز	أغنية الحروف
١٠٠- إزامو نيجوشى	حتى أم أربعة وأربعين
١٠١- هنرى لورنس	الوداع
التجريدية الأبجدية	
١٠٢- بول كلى	الدعاية الكوميدية
١٠٣- كازيمير ماليفتش	إنجليزى فى موسكو
الواقعية الاجتماعية	
١٠٤- دافيد الفارو سيكيروس	الديمقراطية الجديدة
١٠٥- دييجو رفييرا	المشرف النبيل

فن العامة

من الفن المصرى المعاصر

الفصل الأول

طبيعة الحياة فى القرن العشرين

الاختلاف: عصرنا يختلف كثيراً عما قبله من عصور، وهذا الاختلاف من شأنه أن يؤثر على كل شىء فى الحياة وبخاصة على الفن التشكيلى بفروعه المختلفة: التصويرية، والتطبيقية. فما هى تلك السمات التى تجذب هذا النشاط وراءها، وتخضعه لتياراتها، وتكيفه لطبيعتها، وتجعل له منهجاً مختلفاً عن مظهر تلك الفنون فى العصور السابقة؟

عصر علمى: إن أهم شىء يوصف به هذا العصر أنه علمى، فقد وضع تأكيداً بارزاً على البحث العلمى والتجريب، وأصبح لايسلم بكثير من الحقائق إلا إذا جازت الاختبار، وصدقتها البراهين، وصارت من القضايا المسلمة التى يؤمن بها سائر البشر، مهما اختلفت مشاربهم، ولغاتهم، وأديانهم، وجنسياتهم. وأصبح من سمات العصر ذلك التصارع الغريب فى تطبيق مداخل البحث العلمى فى كل شىء، فى الأسلحة الفتاكة التى بها يسيطر البشر بعضهم على بعض، ومن له الغلبة فى صناعة أسلحة أكثر فتكاً وأسرع انقضاضاً،

كان له السيطرة، وفرض منطقه على سير الحوادث، وعلى أخلاقيات الناس، وعقائدهم، ووجدانهم، وقد صدق الفيلسوف «هوايتهد» حين قال : «إن أهم اختراع أنجزه القرن العشرين هو اختراعه لطريقة الاختراع»[1]، ولذلك ليس ثمة شيء يمكن أن يختلف عليه اثنان، إلا إذا كان المدخل العلمى فى البحث هو السند الذى يفصل بينهما فيما ذهبا إليه، فقد تسند نتائج التجربة هذا أو ذاك، وقد تخذلهما معاً لكشفها حقائق جديدة لم تكن فى الحسبان. وهكذا يتجه البحث العلمى أساساً للإقناع، واعتناق الحقائق والآراء السليمة، ثم التصرف وإصدارا القرارات وفقًا للتثبت والروية وتدخل فيهما شتى الاحتمالات.

انخفاض التعصب : وسواء فى العلم أو الفن، يقتضى الأمر ألا يكون الإنسان متعصبا مسبقًا لأفكار لم تجد طريقها إلى المختبر، ويعتبر الشخص الدوجماتيك dogmatic طالما كان يصر على أفكار دون أن يسمح لنفسه باختبارها، فقد يوصله الاختبار إلى التنازل عنها واعتناق ما هو أصح، أما إذا جاءته البينات التى تقتضيه أن يعدل رأيه ومنهجه الدوجماطيقى، واستمر رغم تلك البينات على موقفه، فمعنى ذلك أنه متعصب، والتعصب هنا هو الالتزام بآراء غير مختبرة وريثة العادة والتداول القديم، وحفظ أصم للمأثور دون نقد أو تقويم، أو محاولة تبصر وتكييف للظروف الجديدة.

---

(1) A. N. Whitechead, **Science and the modern World** : NY.: The Macmillan Co., 1929, p. 141.

والتعصب من مظاهر التخلف، فهو الذى يجعل فرداً أو شعباً يتمسك بالقديم على علاته، بحيث يحجب رؤيته ويعميه عن التطلع البعيد لرؤية ما هو أصح، لذلك فإن تيارات القرن العشرين التقدمية تجرف معها كثيراً من مظاهر التعصب فى شتى المجالات، وإلا ما استطاع الإنسان أن يكتشف، ويخترع، ويبدع، ويصل بآفاقه إلى تكشف النظريات والحقائق، فيفتت الذرة، ويصنع الصواريخ، وينتقل بها إلى سطح القمر، ويصنع الأقمار الصناعية التى يسرت عمليات الاتصال بين أرجاء المعمورة، جعلت الشرق والغرب يلتحمان، ويحس كل ركن فى الكرة الأرضية بأوجاع، وآلام، ومباهج وأفراح، الأركان الأخرى من العالم، وما يمر يوم إلا وتسجل فى الجامعات المتطورة آلاف الاختراعات والمبتكرات التى تأخذ دورها فى شتى الميادين، للتغلب على مصاعب الإنسان وتيسير الحضارة المادية له بشتى الوسائل، وبأرخص النفقات.

تطور السلع : انظر التطورات التى تحدث بين الحين والحين لأجهزة التليفزيون، للدرجة التى يفكر فيها فى التقليل من حجم أجهزته حتى تصل لشكل الصورة التى تعلق على الجدران. وانظر إلى شكل المذياع والمسجل بعد أن طورتهما العقول الماهرة حتى غدا أبسط وأقل حجماً، يمكن نقلهما من مكان لآخر بيسر بعد أن كانا ضخمين. وتأمل رحلات الإنسان فى قاع البحار ليكشف عن حياة الأسماك، وفى البقاع والأدغال ليرى الطيور، والزواحف، والحيوانات المتوحشة، ويعرف خصائصها وطباعها. ففى القرن

العشرين اتسعت رقعتا العلم، والمعرفة، حتى غدا لكل شيء عالمه والمتخصصون فيه، في : الطب، والهندسة، والقانون، والعلوم الكيميائية والطبيعية، وعلم الأحياء، وفي الرياضة، حتى أن ما حققه الإنسان من كشوف أصبح يملأ المجلدات، ودوائر المعارف، وتزخر به دور الكتب الرئيسية أو العامة، في عواصم البلاد الكبرى في العالم المعاصر.

تيسير الترجمة : ولم تقتصر الحقائق على ذوى العلم فحسب، بل أمكن أن تنتقل عبر تراجم من لغات مختلفة، إلى اللغة المحلية، ليستطيع المواطن أن يجد العلم ميسراً حتى ولو لم يعرف لغة أجنبية. كما أن وسائل الإعلام الحديثة التي تستخدم السينما، والشاشة الصغيرة، والراديو، وشتى الصحف والمجلات، إنما تنقل إلى الناس المعلومات، والأخبار، حال صدورها، فتيسر بذلك أخباراً في مختلف المجالات بين أيدى الناس، كانت تأخذ أجيالاً كي تنتقل من جيل إلى آخر.

أثر التكنولوجيا : ثم إن التكنولوجيا الحديثة دخلت في صنع الكبارى، ورصف الشوارع، وتعبيد الطرق التي تصل المدن بعضها ببعض، وأنشأت قطارات الأنفاق، والمطارات، واستخدمت الكهرباء، ووسائل الطاقة الأخرى في تسيير المركبات والبواخر والغواصات، وطهو الأغذية. كل ذلك أصبح ميسوراً في القرن العشرين بصورة لم تشاهد في القرون السابقة.

سرعة الانتقال : وقديماً كان يركب الإنسان المراكب الشراعية لينتقل من دولة إلى أخرى، ويقال فيه المثل: «الذاهب مفقود، والعائد مولود»، وكان يقطع المسافة فى شهور أو أسابيع، وبعض بلاد العالم كان أجدادنا يسمعون عنها فقط الحكايات والنوادر، ولايحلمون بزيارتها. أما اليوم فقد يسر الطيران عملية الانتقال السريع من بلد إلى آخر، فالمسافة التى كانت تستغرق الشهور أصبحت تقضى فى ساعات، وفى تلك الساعات البسيطة تنتقل من عادات شرقية إلى أخرى غربية، حيث تجد اللغة، والملابس، وأنواع التغذية والنظام، مختلفة فى كل شيء، تجد أيضاً الاختلاف في الصلات بين الناس، بين الرجل والمرأة على وجه أخص. ونتيجة لتيسير الرحلات الجماعية والفردية وسرعتها، أدى ذلك إلى انتقال العدوى فى العادات من بلد إلى آخر، فالملابس التى تعرض فى باريس، ولندن، ونيويورك، تجدها معروضة فى الأسواق فى الشرق الأوسط، وفى آسيا، وأماكن أخرى، وموسيقى الجاز الراقصة التى يهرع إليها الشباب فى تلك العواصم العالمية، انتقلت بدورها إلى البلدان التى لم يكن من تقاليدها هذا النوع من الرقص.

مفعول وسائل الإعلام : وبين العالم المعاصر، شرقه وغربه، عمليات مد وجزر، رضى الإنسان بذلك أم لم يرض. فكثير من المفاهيم تنتقل عن طريق السينما، والتليفزيون، والراديو والصحف، والكتب، وسائر وسائل الإعلام، كما أن البعثات التى تنتقل من بلد إلى آخر بقصد الدراسة أو العمل، تحمل معها عاداتها إلى تلك

البلاد، وتمتص منها عادات جديدة. فكأن طبيعة القرن العشرين تقريب المسافات العقلية والروحية بين الشعوب، وتمهيد السبيل إلى عقلية عالمية مشتركة، ويظهر ذلك باستمرار فى أروقة الأمم المتحدة وهيئاتها المختلفة، حين تصطدم الشعوب، شرقها وغربها بعضها ببعض، وتحاول بالحوار أن تصل إلى حل لمشكلاتها. وعلى الرغم من التكتلات التى تظهر، ونظام الفيتو الذى يحد من تحقيق حقوق الإنسان عند بعض الشعوب، إلا أن دولاً كثيرة قد استقلت فى القرن العشرين، وبخاصة فى أوروبا، والشرق الأوسط، وآسيا، وكانت من قبل مستعمرة، وذلك بفضل الوعى بحقوق الإنسان نتيجة لكل عمليات التفاعل الحادثة.

وبمعنى أصح، فإن الفكرة القديمة التى تكاد تقول : (إن الشرق شرق والغرب غرب ولا يلتقيان)، أصبحت اليوم مشكوكاً فيها، حيث إننا نعيش فى كل أمة بالجهود التى تسهم بها أمم أخرى. وأنا أنظر حولى أجد كثيرًا من الأجهزة التى أستخدمها مصنوعة فى اليابان، أمامى عدة ساعات تعمل بالبطارية ولاتكاد تقف طوال العام إلا إذا انتهت البطارية، وأجهزة راديو، وكاسيت، وتليفزيون، كلها من صناعة اليابان، كذلك جهاز التليفون، أما اللمبات الكهربائية فهى مصنوعة فى أوروبا، كذا الثلاجة، وكثير من الملابس واردة من أماكن مختلفة من العالم.

السياحة : يذهب المصريون إلى لندن فى أوقات الصيف، لعلهم

يجدون ملابس رخيصة وأنيقة فى شارع أكسفورد المشهور، وقد فوجئت فى الصيف الماضى وأنا أتفحص مايعرض فى المحال المختلفة، أنها بضائع مصنعة فى هونج كونج، أو تايوان، أو مستوردة من أسبانيا، أو البرتغال، أو يوغوسلافيا، وقد أدهشنى الأمر: أين هى البضائع الإنجليزية؟ وتبينت أن الأيدى العاملة فى إنجلترا أصبحت غالية نتيجة لتكتل النقابات، والمطالب المستمرة برفع الأجور، وعلى ذلك تصنع الملابس فى تلك البلاد بأذواق إنجليزية لأن العمالة أرخص، ثم ترد ثانية لتباع فى أسواق إنجلترا، وغيرها من الأسواق، وييسر مثل هذا، السوق الأوروبية المشتركة.

الحروب : مما هو جدير بالذكر أن القرن العشرين مر بحربين عالميتين، ومن المعروف أن الحروب لها ردود أفعال كثيرة فى كل الشعوب التى تشترك فيها، وحتى التى لم تشترك. والحروب الحديثة لاتجعل هناك هازماً ومهزوماً بالمعنى القديم، فالمنتصر يخرج صفر اليدين، وباقتصاديات متعبة، شأنه شأن المنهزم التى تتحطم كل إمكاناته الاقتصادية، ولكن مع هذا فإن الحروب تترك عادة آثارها فى تغيير الجمود، وتعديل الأخلاق السائدة، وتحطم مقدسات لتبنى أخرى. وبجانب الحروب تتفجر الثورات المحلية فى كثير من دول العالم، وبخاصة فى البلاد النامية، وهذه الثورات تفاجئنا بانتهاء عهد وبدء عهد جديد، بسقوط ملكية أو جمهورية ونشأة أخرى، وأصبحت هذه ظاهرة من ظواهر القلق المنتشر فى البلاد المختلفة، نتيجة للانقلابات التى تحدث لعدم الاقتناع بالأوضاع السائد، وأحيانًا تحدث من عملاء يتبعون نظاماً أو آخر من الدولتين العظمتين.

التغير المستمر : مما سبق يتضح بجلاء أن الحياة فى القرن العشرين فى حالة قلق وتغير مستمرين، وفكرة الثبات تكاد تختفى، والتغير أمر يتعارض مع وجود مقدسات مطلقة، فالقيم المطلقة وإن جازت فى بعض القصور السابقة والمثاليات القديمة، إلا أنها تتعارض مع القرن العشرين الذى اكتشف نظرية النسبية وطبقها فى شتى المجالات، فما يزال المثل العربى القديم: (مصائب قوم عند قوم فوائد) صحيحاً، لأنه مؤسس على فكرة النسبية، فالذى يموت يمثل مصيبة عند أهله وذويه، ولكنه بالنسبة للذى يرثه يمثل فائدة عظمى، والفائدة متوافرة أيضاً للحانوتى الذى يشيع جثته، أنا مريض أتألم ومرضى يعتبر مصيبة بالنسبة لى ولمن أعول، لكن حالتى هذه عند الطبيب قد تمثل فائدة، إذ أنه يستطيع أن يقبض منها عائداً، وقد يكون مثمراً. والمثل الذى يقول : (ربَّ ضارة نافعة) ينطبق عليه أيضاً مبدأ النسبية، فقد فوجىء العالم الإسلامى منذ سنوات باستيلاء شرذمة من الخوارج المسلمين على بيت الله الحرام، ومنعوا الصلوات أن تقام، ونادوا بما أسموه : (المهدى المنتظر)، وأخذوا يقتلون الأبرياء من نوافذ الحرم وأدى ذلك إلى الإضرار بالمصلين الذى يجيئون إلى هذا المسجد من مختلف أنحاء العالم، لأن به الكعبة قبلة المسلمين فى مشارق الأرض ومغاربها. لو أخذ هذا الحادث فى ذاته، لوجدنا أنه أدى إلى أضرار جسيمة ما كان للمسؤولين إلا القضاء عليها باعتبارها حركة تمثل عدواناً آثماً على أقدس مقدسات الإسلام[١]، لكن مع الاعتراف بما حدث من أضرار

(١) حدث الاعتداء أول المحرم ١٤٠٠هـ، واستمرت مقاومته حتى كتابة هذه السطور الجمعة ١١ محرم ١٤٠٠م

إلا أنه أتى بفوائد، إذ أظهر أن هناك ٧٠٥ ملايين نسمة يؤمنون بالإسلام موزعين على الكرة الأرضية وقد هالهم الأمر، فبدؤوا يظهرون مشاعرهم وينتقل قادتهم إلى المملكة ليكونوا بجانب المسؤولين فى ردعهم لهؤلاء الطغاة، بل جاؤوا ليشدوا أزرهم ويتكاتفوا معهم، فالضرر أدى إلى بروز نوع من الاتحاد فى مجابهته، وهذا نفع كبير لم يكن هناك وعى به بهذه الصورة من قبل.

النسبية : ونظرية النسبية أثرت فى الفن، وفى المجالات المختلفة، ولنا عودة فى إيضاحها فى القرن العشرين بالتفصيل، لكن يكفى أن نذكر تفسيراً مبسطاً لها ذكره أحد الكتاب: إنك إذا جلست ثانية على حديد محمى، تحس بأنها ليست ثانية بل ساعة أو أكثر، بينما لو جلست ساعة مع صديقتك تحس وكأنها ثانية. فالإطار حينما يتغير يغير المعنى والإحساس به، والقيمة الوجدانية التى ترتبط به.

المعرفة والنقد : وستجد أيضاً باستعراض ظروف القرن العشرين التى ازدهر فيها الفن التشكيلى المعاصر، أن العوامل السابقة مهدت لعوامل أخرى، مثلاً بعد أن كان المجد هو الذى يحفظ المأثور ويكرره، أصبح المجد اليوم هو الذى يبدع ويبتكر. وقد أضاف الباحثون معانى كثيرة للإبداع فى القرن العشرين، أوضحت عديداً من معالم كنا نجهلها فيما قبل. كما أن تتبع الفنانين واعترافاتهم بنبوغ

أفكارهم، وتسجيل ذلك ونشره، زاد من حصيلة الفنان الناشىء، وأعطاه الفرصة أن يضع نفسه فى بداية الطريق السليم، مما ساعد على سرعة ظهور المبدعين وكثرتهم فى أنحاء العالم المتحضر.

وبنمو الإبداع ازدهر النقد الفنى، وخرج عن المنهج الذى كان متبعاً إبان عصر النهضة فقبل القرن العشرين كان الإغريق بمثالياتهم الفنية هم مصدر الحكم على الأعمال الفنية التى تنتج. والأعمال التى لم تكن تحقق النسب، والأبعاد، والتفاصيل، التى تتفق مع المثالية الإغريقية، كانت ترفض على أنها عقيمة. ولكن بنمو مفهوم الإبداع ظهرت مداخل للنقد الفنى تتفق مع الاعتراف بفرديات الفنانين، وطرزهم، وشخصياتهم، وسار النقد فى هذا السبيل أشواطاً، حتى أنه اشتهر فى الفن التشكيلى المعاصر أسماء نقاد عالميين كان لهم تأثيرهم على الحركة الفنية، نذكر منهم فى إنجلترا : «هربرت ريد»، و «إريك نيوتن»، و «روجر فراى» و «كنيث كلارك»، و «ر. هـ ولنسكى». كما ظهرت فى فرنسا أسماء، مثل «أندريا مالرو»، و «كريستيان زرفوز»، و «إلى فور»، و «إيميل زولا»، و «أندريا بريتون». وفى إيطاليا : «بندتو كروتشى»، و «ليونللو فنتورى». وفى أمريكا : «ألبرت بارنز»، و «توماس منرو»، و «روبرت مذرويل»، و «جون ديوى». وفى روسيا «ليوتولستوى». وليس هذا مجال إحصاء هؤلاء النقاد والكتاب فى الفنون التشكيلية، والجماليات، وفلسفتها، فسيأتى ذلك فى حينه عند التعرض للموضوع، لكن يبدو أن هناك فيض من الثقافة الفنية والجمالية

يسرها كثير من الكتاب باللغات الأجنبية المعاصرة : الإنجليزية، والفرنسية، والألمانية، والإيطالية، والإسبانية، والروسية، لم تكن متاحة قبل ذلك بقرون، وكان لها تأثيرها فى تشكيل عقلية الفنانين، ودعم مواقفهم الإبداعية.

ونتيجة للثورات والحروب التى حدثت فى القرن العشرين وما قبله، والاتجاه إلى تحطيم أصنام الأفكار المتزمتة القديمة والتعصبات المزمنة، والجمود فى مناهج الفن وإنتاجه، بدأ المفكرون والفنانون يبرزون مثاليات جديدة ببساطة الحياة وعدم تعقيدها، والوصول إلى الحقيقة الفنية مباشرة وبوجدان خالص. وبذلك تكشف القرن العشرون : فنون الأطفال، والفنون البدائية، والزنجية، والفنون التحضيرية (الأركيك) للحضارات القديمة، والفنون الشعبية، وكل هذه لها مداخل واتجاهات تختلف فى مجال الفن التشكيلى عما كان يعتقده القرن التاسع عشر وما قبله من قرون حتى عصر النهضة الإيطالى.

- **دور المتاحف** : وفى القرن العشرين تهتم الدول المتقدمة بمتاحف الفن الحديث، فتنشىء متاحف مستقلة لهذا الفن كما هو حادث فى متحف الفن الحديث بنيويورك، والمتحف الأهلى للفن الحديث بباريس (مركز بومبيدو)، والتيت جاليرى بلندن، ومتحف الفن الحديث بروما. ويندر الآن أن تجد بلداً كبيراً فى أمريكا، أو أوروبا، أو البلاد الإسكندنافية، أو حتى بعض البلاد الاشتراكية،

مثل يوغوسلافيا - دون أن تجد فيها متحفاً خاصاً لهذا الفن. وهذا يسر المادة للتاريخ، والنقد، والتداول، مع وجود مصورات وشرائح للإنتاج، ومؤلفات لم تكن ميسرة من قبل، وكلها تباع خدمة للهاوى، والباحث، والناقد، والمتذوق.

المعارض الدولية : كما أن المعارض الدولية التى تتبادلها الدول المختلفة، والبينالى الذى يعقد فى الإسكندرية والبندقية وفى غيرها من بلاد العالم، يسر تجمع الفن الحديث وتطوره، والمنافسة فيه.

وقيل لى فى أمريكا - عقب الحرب العالمية الثانية - إن سبب إقدام الطلاب الأمريكيين على دراسة الفن فى جامعات أمريكا أن البعض منهم الذى كان بالجيش أثناء الحرب، زار المتاحف العالمية فى أوروبا وتأثر بتلك الأعمال، ووعى بقيمها، فالحرب هى التى نقلته من بلدته التى كان يتقوقع فيها، إلى رحاب العالم، فرأى وأحس واهتم، وكان لذلك تأثيره فى جذب عدد من الشباب ليتخذ الفن التشكيلى تخصصاً ومنهجاً له، ويفضله على غيره من التخصصات المتاحة. فالدراسة فى أمريكا لا تحمل معها النظام الطبقى، إذ يختار الطالب بحرية ما يتفق مع استعداداته، ويحترم المجتمع شتى الاستعدادات طالما تثمر فى اتجاهاتها، لذلك لايجد الطالب عقداً معطلة مثل الذى يجدها قرينه في بعض البلاد النامية حينما يمتهن الفن التشكيلى. وهذا جو يسره القرن العشرون،

فأوجد مناخاً للإبداع والسعى فيه إلى اختراعات تشكيلية متفوقة، كانت أكثر تنوعاً وثراءً مما أنتج فى بعض العصور القديمة التى التزمت بإطار واحد وحدود ضيقة.

الفصل الثانى

نهاية الفن كتقليد

الفن بين التقليد والإبداع: مع الظروف التى شرحت فى الفصل الأول باعتبار القرن العشرين عصر بحث وتشكك، وثورات وحروب، واختراعات وإبداعات، وتكشف لأهمية الفرد وحقوقه الإنسانية، وبداية الانصراف عن الفن الإغريقى باعتباره المصدر الأوحد للمداخل الفنية - صار الفنانون فى وقفة هامة تعتبر بحق نقطة التحول فى الفنون التشكيلية فى القرن العشرين، ألا وهى : هل الفن تقليد، أم إبداع؟ فباستعراض عصور الفن المختلفة حتى المدرسة التأثيرية، نجد أن العالم الخارجى مرجع الفن والفنانين، وعلى الرغم من اختلافات الفنانين فى ترجمته فى عصور متتالية، وبفرديات متنوعة، وبنقط تركيز متعددة، إلا أن الطبيعة الخارجية كانت مصدر الفكرة الفنية ونهايتها، تقاس جودة الأعمال الفنية بالاقتراب منها، وضحالتها بالابتعاد عنها. ووصلت الحالة مع المدرسة التى نبعت فى الأراضى المنخفضة إلى تقليد غاية فى الدقة لدقائق الأشياء، كما يظهر ذلك جلياً فى أعمال الفنان «هانز هولبين»

(١٤٩٧-١٥٤٣) الذى كان يبرز أدق التفاصيل، حتى نسيج القماش ونقشته، وتفاصيل الأرض والسقف، ويظهر ذلك بوضوح أكثر فى أعمال «فرانز هالز» (١٥٨٠-١٦٦٦) الذى صور لوحة طبيعة صامتة يظهر فيها قرصاً مقطوعاً من الجبن الرومى وبجواره سكين، وبتأمل جانب الجبن المقطوع تشاهد دقائق آثار السكين واضحة، بلك تفاصيلها، كذلك الحال فى قشر التفاح، وغير ذلك من الفواكه، وأدوات المائدة، والمفرش. ومن المعروف أن الفنان يقوم بعمليات تنظيمية، وبالاختيار، والتأكيد، والصياغة، لكن قبل الفن الحديث حتى المدرسة التأثيرية كانت محاولات الفنانين مرجعها الطبيعة، وبخاصة قبل كشف الكاميرا.

حتى لو أننا استعرضنا المدرسة التأثيرية برجالها المتنوعة، ونزعاتها المختلفة، لرأينا أن ثورتها فى الضوء واللون لم تخرجها من إطار الفن كتقليد. فأعمال «فان جوخ» (١٨٥٣-١٨٩٠) فى: «غرفة نومه»، و «عباد الشمس»، و «الحقول المختلفة»، وصوره الشخصية - إنما كان يستلهمها من نماذج موجودة أمامه فى الطبيعة. وكان ذلك شأن «بول سيزان» (١٨٣٩-١٩٠٦) بتفاحه المشهور، ومناظره الطبيعية، وبيوته الهندسية. و «بول جوجان» (١٨٤٨-١٩٠٣) بنسائه التاهيتيات، وحقوله ذات المساحات الشاسعة. ولاتخلو أعمال «جورج سوراه» (١٨٥٩-١٨٩١) الذى نمت على يديه النزعة التنقيطية، من هذه الحقيقة، فمرجعه الأصلى - رغم الفكر الذى كان يخطط به صوره - هو الطبيعة، كما تبدو فى

حدائقه، وشخوصه بوجه عام. كذلك الحال مع «هبلير جرمان إدجار ديجا» (١٨٣٤- ١٩١٧). و «كميل بيسارو» (١٨٣١ -١٩٠٣)، و «كلود مونيه» (١٨٤٠-١٩٢٦)، و «ألفريد سيسلى» (١٨٣٩-١٨٩٩)، و «بيير أوجست رنوار» (١٨٤١-١٩١٩). وكل من سايروا النزعة التأثيرية.

الإدراك الحسى : ولعل هذا ينقلنا إلى الأساس الذى بنى عليه الفن كتقليد، وهو ما نسميه «الإدراك الحسى» perception ففى هذا الإدراك يعتقد الفنان أن الحقيقة الفنية موجودة خارج كيانه، وهو يدأب على البحث عنها، وكشفها، وتسجيلها، وبخاصة فى الوقت الذى لم تكن في الكاميرا قد اكتشفت بعد. كان هم الفن ومؤازريه، والذين يرعونه، أن يسجل لهم الحقائق البصرية، والحقائق البصرية تأتى على درجات فى تاريخ الإنسانية، فكلما اتجهنا إلى الفنون البدائية والقديمة كانت محاولة التسجيل رمزية أكثر منها واقعية، لكن العامل البصرى واضح فى أن ذاك رجل، وهذا حيوان، وتلك آنية، ويمكن التعرف على كل من هذه الأشياء بما تحمله من مضامين بصرية لانخطئها. وعلى الرغم من التحريفات الأولى فى الفن البدائى، والمصرى القديم، والفن الإغريقى، إلا أن هذه التحريفات كانت تقل تدريجياً كلما اقترب الفنان من تسجيل الحقيقة الواقعية خارجه، حتى أنه بوصوله لعصر النهضة الإيطالية تكشف قواعد المنظور، والظل والنور، وبدأت الصور تظهر ولها ثلاثة أبعاد، وترسم فى فراغ، مما جعل الحقيقة البصرية تبدو فى ذروتها.

ولاتخلو أعمال: «مايكل أنجلو» (١٤٧٥-١٥٦٤)، و «رافاييل سانزيو» (١٤٨٣-١٥٢٠)، و «ليوناردو دافنشى» (١٤٥٢-١٥١٩)، من تحريفات، لكنها تحريفات لوقيست بتحريفات «دومنيكو إلجريكو» (١٥٤١-١٦١٤) لكانت أقل بكثير. وفى ذروة الفن بمعناه البصرى على أيدى فنانين أمثال : «رمبرانت فان رين» (١٦٠٦-١٦٦٩)، و «بيتربول روبنز» (١٥٧٧-١٦٤٠)، و «أوجين دلاكروا» (١٧٩٨-١٨٦٣)، و «نيكولا بوسان» (١٥٩٣-١٦٦٥)، و «كلود لوران» (١٦١١-١٦٨٢)، و «ج.ب كامبل كورو» (١٧٩٦-١٨٧٥) - يلاحظ أن المحاولات فى اتجاه إبراز الحقيقة البصرية، وإن اختلف الفنانون فى كشفها إلا أنها باستمرار كانت محاولات وراء كشف الواقع البصرى الذى يوجد خارج الإنسان : بنظمه، وعلاقاته، وأبعاده الثلاثة. ولايمكن الادعاء بأن محاولات الفنانين البصرية كانت تخلو من الإبداع، فإن ذلك يعد ادعاء مغالى فيه، فعمليات الإبداع هنا مقصورة على التنظيم التشكيلى داخل إطار الحقيقة البصرية التى كان لايستطيع الفنان الخروج عنها.

ومع ذلك كان هناك تفاوت بين الفنانين فى نسبة الإبداع الميسرة فى أعمالهم التى تسعى إلى تسجيل الحقيقة البصرية. فلا تستوى أعمال «أوجين دلاكروا» مع أعمال «جاكلويس دافيد» (١٧٤٨-١٨٢٥) مثلاً: الأول كان أكثر تأليفاً؛ بينما الثانى أكثر التزاماً، لدرجة أن تخرج الحقيقة البصرية فى تكامل ميت طغت عليه الحرفنة والتقنية، دون أن يجد الفنان حريته التشكيلية، كما هو

الحال مع دلاكروا وبخاصة في لوحته المشهورة «الحرية تقود الشعب».

وتمتلىء أكاديميات الفنون بالإنتاج الأكاديمى وبخاصة فى الفترة التى تسبق الحركة التأثيرية، وهذا الإنتاج مؤسس على تسجيل الطبيعة وإظهار الواقع البصرى بقواعد وأصول محفوظة، وألوان محددة، كان يتوارثها التلميذ على أستاذه ويورثها لمن سيأتى بعده، وكان لايسمح فيها بالإبداع، فالأصل أن يلتزم التلميذ بالتعليمات المدرسية التى تمكنه من إبراز تلك الحقيقة البصرية، وبلندن متحف خاص لصور الوجوه Portrait Gallery وهو ملىء بمحاولات لتسجيل سحن الوجوه كما لو كانت صوراً فوتوغرافية - للتدليل على ذلك، وهى صور للقادة المشهورين، والسياسيين، وبينها صورة لمدام «تسو» صاحبة متحف الشمع المشهور بلندن.

والخلاصة أن الفن كتقليد يعنى محاولة محاكاة المرئيات فى العالم الخارجي، ونقل تفاصيلها وخصائصها بأمانة، والتقليل قدر الإمكان من العوامل الذاتية فى هذا النقل، أى يعتمد فى هذا الصدد على الادراك الحسى، أى على «ميكانيزم» الرؤية للتعرف على الأشياء الخارجية وتسجيلها، والعين حين تدرك الأشياء دون أن يتدخل الوجدان فى الرؤية، فإنها تنتهى حتماً إلى عملية تسجيل للمرئيات، وهذا التسجيل أقدر عليه الكاميرا الملونة وآلة السينما، حيث يمكن بأمانة نقل العالم الخارجي بصورة ملونة دقيقة. ولكن

الإنسان الفنان شيء آخر، لديه إحساسات ووجدانات، ويتأثر ويؤثر، لذلك اتجه مدخله فى القرن العشرين على الأخص إلى رد فعل على المدخل الذى كان سائداً وهو الاعتماد على الإدراك الحسى فحسب، وعليه ظهر مدخل جديد مؤسس على الإدراك الكلى conception.

الإدراك الكلى : والإدراك الكلى يعنى الاعتماد على ذاتية الفنان واعتبارها أساساً فى التعبير والإبداع الفنى فى الفن التشكيلى بفروعه المختلفة. والإدراك الكلى يعتمد على الفكرة، وعلى المفهوم، أو التصور الذاتى لما تكون عليه الأشياء، وأوضح مثل على ذلك يتضح فى تجربة الطفل للرسم حين يستجيب بأقلامه، وألوانه للعالم المحيط، ونقصد بالطفل هنا حتى سن الثانية عشر تقريباً، فهو لا يهتم كثيراً بالتعمق والتدقيق فى النظر إلى الطبيعة، أو إلى العالم الخارجى. ولما وضع أمام عدد من الأطفال طفل آخر يرسمونه - لوحظ أن عدداً كبيراً منهم لم يهتم إلا بالنظرة الأولى فأخذت الغالبية ترسم من عقولها. ولذلك عند تحليل رسومهم، وجد أن عدداً من الأطفال رسموا زميلهم واقفاً مع أنه كان جالساً، والبعض رسمه بوجه جانبى فى اتجاه اليسار، والبعض الآخر رسم وجهه متجهًا إلى اليمين، والرسوم يغلب عليها الإجمال أكثر من التفاصيل، وهى فى مجموعها رمزية أكثر منها واقعية. لهذا فإن ما رسمه كل طفه هو فى الحقيقة المضمون الفكرى عن الشيء المرسوم كما يلوح فى مخيلته، وهنا يظهر منطق آخر للرسم غير منطق الإدراك الحسى، أى منطق الإدراك الكلى. وهذا المبدأ مطبق بوضوح فى الفن المصرى

القديم، والتصوير الفارسى، والفن المكسيكى القديم، وفنون أخرى، وابتدأ الفن الحديث يعتنقه كمدخل لكشف الحقيقة الفنية، وهو مدخل مغاير كلية للإدراك الحسى.

دعنا نتصور مغزى الحقيقة الفنية على أساس الإدراك الكلى. فالمنضدة مثلاً إذا رسمت وفقاً للإدراك الحسى، سيظهر سطحها العلوى ووجهيها: الأمامى والجنبى، أى يظهر ما نفهمه حينما نطبق قاعدة المنظور، لكن الطفل حين يرسمها بإدراكه الكلى يجمع بين: السطح، والجوانب المختلفة، والأرجل الأربعة، فى صورة واحدة، لذلك فإن رؤيته تبنى على تغير وضعه وإيجاد شكل يجمع كل الخصائص التى لمحها عندما تحرك: من الأمام، ومن الجانب، ومن أعلى، ثم من الجانب الآخر، وحسب منطقه قد يكون رسمه أكثر شمولاً لأن الحقيقة التى تبرز متعددة الجوانب. ولهذا تحرر بيكاسو من الإدراك الحسى لرسم الوجه من زاوية واحدة، أى من إدراكه الكلى فقط إلى عمل صور لوجوه - يجمع فى كل منها بين الوضع الأمامى والجانبى، أو يبرز العينين ويرفع إحداها عن الأخرى، وكانت تبدو هذه المحاولات غريبة حين بدأها، وملفتة للنظر، خاصة بالنسبة لأولئك الذين تعودوا على الإدراك الحسى وتوقعوا الصور من هذا الطريق.

وهذا الاتجاه مهد إلى الرمزية فى الفن التشكيلى، فى حين أن الإدراك الحسى كان يمهد للتسجيل والالتزام بزاوية بعينها. وخرجت

من الإدراك الكلى تعبيرات مميزة لفنانين أمثال «بول كلى» (١٨٧٩-١٩٤٠)، و «جوان ميرو» (١٩٨٣-)، و «مارك شنجال (١٨٨٧-)، و «هنرى مور» (١٨٩٣-)، و «ماكس إرنست» (١٨٩١-)، و «إيفى تانجى» (١٩٠٠-)، وغيرهم. ويتضح هنا التضارب بين ما يسمى «الحقيقة الفكرية» vis-ual realism، و «الحقيقة البصرية» intellectual realism فالأولى تتعلق بالأفكار أى أن الحقيقة فكرة، وهى ترتبط هنا بالإدراك الكلى. أما الحقيقة الأخرى فهى عينية تتعلق بميكانيزم الإدراك الحسى البصرى. والاثنان مختلفان اختلافاً جوهرياً : الأولى محررة والثانية مقيدة، الأولى مؤلفة والثانية منقولة، الأولى تحمل الإبداع والثانية تلتزم بالأصل. ويظهر تضارب الحقيقتين فى رسم الطفل لآنية: فهو بصرياً يعرف أن فوهتها تظهر على شكل دائرة، لكن قاعدتها أفقية لكى تستقر عليها، ولذلك يرسم الآنية بفوهة دائرية وقاعدة خط أفقى، والرسم هنا فكرة أقرب للرمز منها إلى الواقع، بينما الواقع تنطبق عليه قواعد المنظور لكى تظهر الآنية ولها كيان بصرى، فالفوهة تظهر على شكل بيضاوى، والقاعدة بيضاوى أكثر اتساعاً، مادام الرسم تحت مستوى النظر.

ويظهر من هذا التحليل أن فن القرن العشرين قد اتجه إلى الحقيقة الفكرية أكثر من اتجاهه إلى الحقيقة البصرية، أى إلى المفهوم أكثر من الملموس، ولذلك يبرر هذا ظهور المدارس والحركات التى تنادى: بالرمزية، والتجريبية، والتجريدية،

واللاموضوعية، والنقاء الخالص، والخداع البصرى، وغيرها من الاتجاهات التى بنيت على مفاهيم، وأفكار، ونظريات، أكثر من بنيانها على حرفية المرئيات.

الموضوعية والذاتية : وتظهر هنا قضية أخرى أجل خطراً، فلو أشرنا للإدراك الحسى بالعالم الموضوعى objective، وللإدراك الكلى بالعالم الذاتى subjective لبدى تساؤل: هل الحقيقة الفنية موضوعية، أم ذاتية؟

كلما اتجه الفنان إلى الإدراك الحسى، يحاول أن يجعل من الحقيقة الفنية شيئاً موضوعياً، أى شيئاً خارجاً عنه، ولابد من كشفها فى الشيء المراد التعبير عنه فنياً. أما إذا اتجه الفنان إلى الإدراك الكلى، فيعنى ذلك أن الحقيقة الفنية ذاتية، وهنا تظهر الحقيقة من خلال تأمل داخلى ورمزيات قد تبعد نسبياً عن العالم الخارجى إلى الدرجة التى قد يختفى فيها العالم الموضوعى كلية، وتصبح النتيجة حينذاك تجريداً خالصاً.

لكن القضية هنا أن الطرفين فى مغالاة من أمر الحقيقة الفنية. فالأصل أن الإنسان يكون مع بيئته وحده، فهو يتفاعل معها باستمرار، يأخذ ويعطى، والأخذ والعطاء معناه أنه يرى فيها أشياء، ولكن هذه الرؤية ليست بالعين فقط، إنها بالعين التى تدرك العلاقات التشكيلية مفعمة بالوجدان ومحملة به، أى بالعين المحملة بالتجربة الفنية الذاتية، حينئذ لاتخرج الحقيقة المرئية كما هى فى الأعمال

الفنية، وإنما منصهرة : بوجدان الفنان، وحساسيته، ووجهة نظره، وفلسفته، وتجربته الطويلة فى الرؤية الفنية، بقدر ما أنتج فى السابق وأجاد. لذلك يختلف الفنانون بعضهم عن بعض فى ترجمة الموضوع، لأن كلا منهم يضفى بصيرته الخاصة فيما يرى ويحس، وحينئذ نستطيع القول بأن : الحقيقة الفنية (ذاتية موضوعية)، لأنها لو اقتصرت على الذات لما استطاع الناس أن يدركوا ما نبغى نقله إليهم من مشاعر، لأن هذه المشاعر تنتقل فى القوالب التى يعرفها الناس، وتمثل القدر المشترك بينهم. لهذا لا بد من ظهور العالم الموضوعى فى التجربة الفنية، لكن ظهوره ليس بالضرورة بالنقل الحرفى فهذا لايخرج فناً، ولكن بانصهار هذا العالم داخل تجربة الفنان وتظهر النتيجة كما تظهر، فلا خوف عليها من الفشل فى نقل رسالتها إلى الجمهور حيث إنها مسلحة فى طياتها بالقدر المشترك المستمد من العالم الموضوعى، وبالمثل تماماً يمكن القول أنه إذا اقتصر التعبير الفنى على الخلجات الذاتية دون أى اعتبار للعالم الموضوعى، فقد يؤدى ذلك إلى ثرثرة لاتفهم ولاتحس من الجمهور، لأنها تحاول أن تتحدث بشىء شخصى صرف يدور فى كيان الفنان وغير مرتبط بكيانات البشر الأخرى، ويظهر هذا مع الفنانين الذين اقتنعوا بالمذهب اللاموضوعى، فهم حين يهملون الموضوع كلية ويعتمدون على الأشكال والألوان فحسب، فإن نتائجهم قد تكون أعمالاً فنية وقد لاتنجح فى ذلك، المسألة متوقفة على ارتباط الأحاسيس بالمرئيات حتى لو كانت مجردة، فالرائى

الذى يتأمل العمل الفنى المجرد، يترجم أشكاله بترابطات خاصة حتى ولو لم يقصد إلى ذلك الفنان، فهذا خط يمثل اتجاهاً واندفاعاً إلى اليمين أو إلى اليسار، أى قد يمثل حركة أو إيقاعاً، وهذا اللون مع ما يجاوره يحدث لحناً لأنه يتوافق أو يتباين معه، وحينئذ تحدث علاقة. وبين الشكل والفراغ ما يريح وما لايريح، فكلما أحكمت العلاقة أدت إلى راحة فى الرؤية الفنية، والأشكال، والخطوط، والألوان، والاتجاهات، والتوزيع، والإيقاعات.. كلها فى مجموعها تترجم فى النهاية بما توحى به إلى الرائى، وما تستثيره فى خبرته السابقة التى يلعب العالم المرئى الموضوعى دوراً كبيراً فيها. لذلك فمثل تلك الأعمال تؤثر بقدر ما تستثير، وهى لاتستثير إلا بالترابطات بالأشياء المرئية عموماً، ومعانيها الدفنية التى تؤثر فى كيان الإنسان شعورياً ولا شعورياً. فالعالم الموضوعى يوجد فى الأعمال الفنية الناجحة، ولو كانت مجردة، لكنه يوجد منصهراً مهضوماً، يوجد كعصارة خالصة أمكن تناولها بالحس المرهف الذى تحرر من الشكل وغاص فى الجوهر.

أثر المغالاة فى اتجاه الموضوع أو الذات: وشتان بين الدائرة التى تترجم على أنها شمس، والشمس التى تترجم على أنها دائرة. فالشمس تمثل المدرك الحسى، أما الدائرة فترمز إلى المدرك الكلى - الأولى تمثل الموضوع بمعناه البصرى، والثانية تنتمى إلى الجانب الذاتى المتعلق بالفكرة المرتبطة بمفهوم الدائرة. الشمس تمثل إدراكاً

جزئيًا باعتبار أنها جسم له خصائص محددة، لكن الدائرة تمثل ما قد تنطوى تحته الشمس، وغيرها من الكائنات الموضوعية، مثل: القمر، والكرة، والبالونة، والبرتقالة، والكرة الأرضية. والمسألة هنا أن الفنان إذا اقتصر على رسم الشمس وتقيد بحرفياتها دون أن تكون له وجدانات خاصة فى ترجمتها، لما وصل إلى تحقيق عمل فنى، كذلك الحال حينما يكتفى بدائرة زعماً منه أنها الشمس، دون أن يحمل الدائرة تجربة ذاتية عن بعض الخصائص التى أثارت وجدانه في الشمس - لما انتهى أيضاً إلى عمل فنى. والمشكلة هنا أن المغالاة فى اتجاه أحد طرفى النقيض : الموضوع أو الذات، المدرك الحسى أو الكلى، والمدرك الجزئى أو الفكرى، يقوض أركان العمل الفنى.

ويتضح فى أية حالة أن العمل الفنى كى يكون عملاً فنياً ناجحاً، لا بد أن يحمل شيئاً من المشاعر التى استثارت الفنان فى العالم المحيط، وبدون هذه المشاعر التى تحملها الأشكال لايحقق الفنان فناً. حينئذ لا بد أن نسلم بأن الحقيقة الفنية «ذاتية موضوعية»، فهى ذاتية لأن الذات هى التى تمثل مشاعر الفنان، ووجدانه، وإحساساته، وفكره، وفلسفته، ونبضه، وفى ظل هذا الفيض من المشاعر تتم ترجمة الموضوع، فهو موضوع يرى من خلال وجدان فنان، وكذلك يخرج محملاً بوجهة نظر الفنان ومشاعره المميزة.

مشاعر الفنان التشكيلى : لكن هنا يجدر التساؤل: أى مشاعر تلك

التي ينقلها الفنان التشكيلي؟ إنها ليست المشاعر التي ينقلها الأديب، أو المسرحي، أو الموسيقي، أو الشاعر، أو الراقص، إنها مشاعر لها لون خاص، لأنها تتعلق بمعاني الأشكال التي ينظم بها الفنان التشكيلي أعماله الفنية، ولذلك فإن لغته التي يعبر بها تتعلق بعلاقات تلك الأشكال بعضها ببعض، حينما تتآلف في وحدة معبرة تحمل مشاعر الفنان، ولعل مشاعر الفنان التشكيلي تتعلق بالحس الذي يضيفه في حسابه، للعلاقات المختلفة بين أشكاله التي يستخدمها في عمله. ولو وصفنا طبيعة كل شكل، والمعاني المحتملة التي يصح أن يظهر بها في العمل الفني، لكان ذلك وصفاً جزئياً، قد يكون مضللاً لأن الشكل يأخذ معناه، وكيانه، وذاتيته، في إطار بقية العلاقات داخل العمل الكلي، والصفات التي يكتسبها الشكل الواحد داخل العمل الفني هي من وضعه بالنسبة للأشكال الأخرى، حيث يؤثر فيها وتؤثر فيه، ومن هنا يكتسب الشكل قيمته التي تكون عادة قيمة مميزة، وليدة ترابط الأجزاء بعضها ببعض، وإحكامها، ولو أن الشكل نزع خارج العمل الفني ونظر إليه بشكل مستقل، لما كان له نفس المعنى الذي يكتسبه وهو مرتبطاً عضوياً بالكيان الكلي للعمل الفني. وإذا كان هذا الشكل موضوعاً، مثل: الشمس، أو نافذة، أو امرأة جالسة، فلا بد أن نعي بالرحلة التي يمر بها كل شكل من هذه الأشكال داخل العمل الفني إذ يفقد كثيراً من خواصه المعتادة، ويكتسب خواصاً جديدة محملة بمشاعر الفنان، وطريقة تفكيره وحسابه. فالموضوع خارج العمل الفني يعني شيئاً مختلفاً كلية

عن داخل العمل الفنى، وهذا يفسر ما ذهبنا إليه فى التعريف بالحقيقة الفنية على أنها ذاتية موضوعية أى تحمل شيئاً من هذا وآخر من ذاك.

التحول من الطبيعة إلى الفن : ورحلة التحول من الطبيعة إلى الفن، أو من العالم الموضوعى إلى الإبداع الفنى المميز، فى: الصورة، أو التمثال، أو الآنية، أو الفنون الفرعية، أو التطبيقية - تظهر هذه الرحلة بيسر فى أعمال الفنان الفرنسى الراحل : «هنرى ماتيس» (١٨٦٩-١٩٥٤). هذا الفنان له صور كثيرة يرسمها لنساء فى مداخل، بها ستائر، ومقاعد، وسجاد، ومناضد، وإصص من الزرع، أو زهريات بها ورود، فلو قلنا ببساطة إن الموضوع الذى يعبر عنه: «امرأة فى مدخل»، أو «أمام البيانو»، لكان الوصف غير دقيق، لأن المرأة حينما أصبحت جزءاً من صوره، تحولت إلى كيان جديدة يلعب دوره فى بناء تلك الصورة، ولذلك تتكيف أوضاعها تبعاً لما تمليه بقية الأجزاء، وتكتسى بألوان تفرضها التوافقات العامة التى تخضع لها الصورة، لهذا فإن المرأة لم تعد موضوعاً بالمعنى المعتاد أو الدارج، هى موضوع ذاتى أو مخرج بمشاعر الفنان، وبالقوانين التى فرضتها سائر العلاقات السائدة فى الصورة.

وفى إحدى صوره، يمكن إدراك أن العناصر التى يستخدمها ماتيس ما هى إلا وسائل يتخذها تكئة ليبنى من فوقها توافقاته اللونية المميزة، وتكويناته ذات الطابع الخاص، وهى حينئذ تخضع لقوانين

أبحاثه الفنية، فالمرأة قد تظهر خضراء، أو حمراء، أو بنفسجية، تبعاً للمحيط الذى زكى هذا اللون أو ذاك، ويدها قد تظهر بثلاث أصابع لأن موضوعية اليد المتعارف عليها ذات الخمسة أصابع تختلف عن اليد التى دخلت كجزء من النسيج الفنى. ولذلك فى إطار الصورة، تكسب العناصر خصائص جديدة كما تفقد بعض خواصها القديمة، أى أن العنصر بمغزاه فى الطبيعة يختلف كلية عنه حين يدخل ضمن بدء العمل الفنى، ولا وجه للمقارنة. وما يقع فيه طلبة الفن من تضليل، هو فى الخديعة التى تلحق إليهم من حيث الانحراف فى تفسير الاتجاه نحو الموضوع الذى يعالج، فالأمانة والدقة والحيطة فى نقل أى جسم خارجى، لاتنتهى عادة بفن وإنما بعملية نقل. وحين يتمم الجمهور غير الواعى على الموضوع بحاله فى الطبيعة داخل إطار العمل الفنى، ويسعى جاهدًا لرؤيته أو التعرف عليه، فإنه فى هذه الحالة يطبق معياراً زائفاً، والأصل أن المعيار يتم بتأثير العمل الفنى على الوجدان مباشرة، بصرف النظر عن المحتويات التى يتضمنها هذا العمل، فسواء هو: جسم بشرى، أو حيوان، أو منزل، أو زوجاً من الأحذية، فانفعالات الفنان هى التى تشكل هذه الموضوعات وتصوغها بحيث تحمل معانى ومغازى جديدة، تمثل الرؤية الفريدة للفنان. وليس من المتوقع أن تتكرر هذه الرؤية مع فنان آخر، إذا أن كل فنان يضيف رؤيته إلى تراث البشرية الفنى، وعلى قدر موهبته وقدرته اللماحة، على قدر ما تكون إضافته. ويمر الزمن ولايسمع أحد عن عمالقة فى الفن، حتى يولد العبقرى الذى

يغير منهج الرؤية الجمالية، ويوضح الطريق إلى مداخل جديدة تحمل إبداعه وتذوقه الفريد.

ومن هذا العرض، نتبين أن القرن العشرين كان أكثر وعياً بالحقيقة الفنية وطبيعتها، حتى أن فكرة التقليد للعالم الخارجى بدأت تتلاشى مع بداية القرن وتحل محلها أفكار ونظريات جديدة عن مفهوم الإبداع ودور الفرد فيه، وكون الحقيقة الفنية موضوعية ذاتية، شكلت منهج كثير من المدارس الحديثة التى سنعالجها بالتفصيل فى الفصول القادمة.

الفصل الثالث

التأثيرية كتمهيد للمدارس الحديثة

مقدمة: تعتبر المدرسة التأثيرية الثورة التمهيدية الأولى للقرن الحديث، فمن خلالها تحررت الرؤية الفنية للطبيعة، بعد أن كانت خاضعة للمنهج الأكاديمى. ويرجع الفضل فى هذا التحرر للأساس العلمى لطبيعة الضوء الذى كشفه العلامة «إيزاك نيوتن» (١٦٤٢-١٧٢٧)، فقد كان يعمل فى معمله وبين يديه منشور زجاجى، ولاحظ سقوط ضوء الشمس الداخل من النافذة على المنشور وانعكاسه على الجدران بمجموعة من الألوان، تشبه ألوان قوس قزح، فظهرت نظرية أن الضوء يمكن بالتحليل أن يتحول إلى ألوان الطيف الشمسى، أو أن ألوان الطيف الشمسى حينما تندمج بعضها مع بعض تتحول إلى ضوء، وقد أجريت تجارب معملية تثبت ذلك، فوضعت ألوان الطيف متراصة على قرص من الكرتون الأبيض، بحيث تبدأ رفيعة من المركز وتتسع إلى شكل مثلث نحو المحيط وحتى يدار القرص بسرعة يدرك اللون الأبيض الممثل للضوء.

جر هذا الفنانين التشكيليين، إلى التفكير مليًا فى كنه الحقيقة الفنية. ففى إطار نظرية الضوء هذه، تبين أن الحقيقة الفنية ضوئية، وهى تختلف عن الحقيقة الفنية التى تنبعث من الروتين الاستسلامى الذى تتبعه الأكاديميات فى التصوير، فما كان يحدث إن هو إلا محاولات لتطبيق قواعد ميتة يتداولها التلاميذ عن أساتذتهم دون التفكير فى نقدها، وكانت تنتهى النتائج بصور فيها براعة التقليد الأكاديمى، الذى كانت تعرض نتائجه عادة فى صالون باريس السنوى. كانت الصور تتم داخل الاستديوهات أو مراسم التصوير، وندر أن ملامح الفنان لنفسه أن يخرج إلى الخلاء حيث الطبيعة برحابها، ليستلهم منها فنه، وكانت قوة الإبداع محصورة فى المنهج الأكاديمى القائم على : المنظور، والتشريح، والظل والنطور بمعنهما التقليدى، وعلى الألوان الصفراء والبنفسجية لتمثيل الضوء والظل والبعد الثانى.

كلود مونيه : Claude Monet (١٨٤٠ - ١٩٢٦):

أول شيء اهتز له الشباب من التأثيريين، النظرية العلمية التى كشفها «نيوتن» بأن الضوء يشكل الحقيقة، وعلى ذلك بدأت تظهر المحاولات الجديدة فى التصوير التى تختلف عن المنهج الأكاديمى الميت. فقد حاول كلود مونيه أن يطبق النظرية، كان يستحضر معه حوالى ستة عشر لوحة للتصوير ويقف بحاملة أمام كاتدرائية «روين» (Rouen) (شكل ٢) ثم يبدأ التصوير بسرعة خاطفة مسجلاً ضوء الشمس فوق واجهة الكنيسة، رسمها بفرشته مباشرة كتأثير ضوئى

سريع لإحساساته المباشرة عن هذا الضوء الذى يسقط على الكنيسة، وما أن تمر خمسة عشر دقيقة حتى تكون الشمس قد ارتفعت قليلاً، فيتغير تأثيرها على الكاتدرائية، وهنا نجد مونيه يستبدل لوحته بأخرى يحاول فيها محاولة جديدة لتسجيل ذلك الضوء بحالته المستحدثة، وهكذا يتغير الضوء بارتفاع الشمس مرة ثالثة، فيغير اللوحة إلى ثالثة ثم إلى رابعة وهكذا[1].

ويبدو هنا أن القيم الأكاديمية فى الفن لم تكن مدخلاً له، كما أن صلابة الجسم، والتقنية، والحرفنة، والحسوكة والتدقيق المغالى فيه، والتأنى - كلها كانت مسائل لفظها منذ البداية، حيث أنها تتعارض مع منهجه الجديد فى كشف الحقيقة الفنية الضوئية، وذلك فى سلسلة من اللوحات كانت الكاتدرائية موضوعه المفضل، ومازالت أعماله من أهم ما تحتفظ به متاحف الفن المشهورة فى العواصم العالمية. ولاتظهر فى لوحاته خطوط قوية، أو تباينات، وإنما سطح عام لكيان الكنيسة بتفاصيل نحته البارز مجملة، وأبوابه الضخمة تظهر بلا تمييز كبير مع جدران الكاتدرائية، وصورة أشبه بالأحلام الرومانتيكية التى لاتعثر فيها على شىء صلب. وباهتمامه بالضوء على هذا النحو، أدى ذلك إلي إعادة اكتشافه منذ سنوات على أنه رائد المدرسة التجريدية، حيث ظهرت لوحات كبيرة للسحب والسماء، بلا تركيز على عناصر بصرية، ولكن اهتمامه كان منصباً على الإيقاعات الضوئية لهذه السحب على أرضية زرقاء منغمة.

---

(١) صور ١٦ منظراً لكوبرى واترلو بلندن، وست وعشرون صورة لكاتدرائية روين.

وبعض هذه اللوحات من مقتنيات المتحف الأهلى بلندن، ومتحف الفن الحديث بنيويورك. ويمكن تتبع تأثير مونيه فى نمو الحركة الفنية الحديثة، فى أوروبا وأمريكا، ويمكن أن يجد المحلل صداه فى النزعات الرومانتيكية الحديثة، التى تظهر الشكل الواحد فيه إيحاءات بأشكال أخرى؛ نتيجة لعدم تأكيد حدود فاصلة له، والاهتمام بميوعته، والانتقال من خلال تفاصيله بدون تأكيد الفواصل بينها، بخطوط أو ألوان قاتمة. وتأثيره لايحمل بالضرورة محاكاته فى اتجاهه، بقدر ما يحمل صداه متبلوراً فى اتجاه آخر، احتضنه الفن الحديث حين أكد الأحلام واللاشعور فيما سيأتى تفصيله.

جورج سوراه: George Seurat (١٨٥٩ - ١٨٩١)

ويعتبر الفنان الثانى الذى خط مدخلاً آخر للتأثيرية فى أعماله، وقد ابتدع مذهب التنقيطية (pointlism) (شكل٦). وهو من النوع الذى يخطط لرسومه قبل تلوينها، وعند التلوين لايخلط ألوانه على البالتة كما هو المعتاد، وإنما يضعها على شكل نقط متجاورة، فاللون الأخضر لايضعه أخضر مباشرة ولكن يكونه من نقط صفراء وأخرى زرقاء، والعين هى التى تقوم بالإدراك فتشاهده أخضراً، وهى فكرة استمدها - كما يبدو - من ألوان الطيف التى هى ترجمة لشعاع الضوء. ولوحته المعروفة: «بعد الظهر فى حديقة فات» (An Afternoon At La Grande Fatte) التي صورها عام ١٨٨٤، وتحتوى على أشخاص يتنزهون فى حدائق مجاورة للشاطىء - يلاحظ أن

طريقة رسم الأشخاص فيها محسوبة وتحمل مع الشجر خصائص معمارية فى تعامدها على الأرضية، كما أن حدودها الخارجية أقرب إلى النظام الهندسى، الذى يمكن إدراك الأقواس وأنصاف الدوائر والخطوط الخارجية المستقيمة والمائلة، فى بنائه، وتظهر أنصاف الدوائر بوجه خاص فى: الشماسى، وظهور السيدات الواقفات، وفى ذيل الكلب، وفى الرؤوس بوجه عام. ويلاحظ أن بقع الألوان نقط متراصة مميزة لكل لون على حدة: الأخضر، والأصفر، والبنى، والأزرق؛ بدرجات تحمل وميض الضوء. وأعمال جورج سوراه تعيد إلى الأذهان أعمال الفنان «بيرو ديلافرانشيسكا» (١٤١٠-١٤٩٢) فى عصر النهضة الإيطالى، وقبله «دى بوندون جيوتو» (١٢٦٦-١٣٣٦)، حيث أن الخصائص المعمارية للتصوير كانت من السمات الظاهرة. ومثل تلك الصور تخطط عادة مقدماً ولايعتمد فيها على الصدفة، ولاريب أن هناك ثمة علاقة بين هذا الاتجاه المعمارى، وما سنجده فى بعض النزعات التالية، مثل : التكعيبية (Cubism)، والبنائية (constructivism).

بول جوجان : Paul Gauguin (١٨٤٨-١٩٠٣) :

والفنان الثالث بول جوجان، وتتميز أعماله بالمساحات التى تحمل فى طياتها كثيراً من التفاصيل، لكنها مساحات منغمة فيها السهل والممتنع. ومعروف عن جوجان أنه ترك حياة المدنية فى باريس ورحل إلى جزيرة ناهيتى فى الباسيفيك، حيث جذبت نظره طبيعة الحياة بمعناها الفطرى، وبخاصة النساء اللاتى تكشفن عن

أجزاء من صدورهن وسيقانهن، ولهن شعور طويلة تصل إلى نصف ظهورهن. وقد سجل جوجان فى صوره هؤلاء النساء وحياتهن المحيطة. وبتاهيتى متحف باسمه، كما أن بعض المدارس، والمحال التجارية، والمقاهى، والشوارع، تسمى باسمه مما يلفت النظر، ولاشك أن بول جوجان كان من الأوائل الذين مهدوا للاهتمام بالفنون البدائية، والشعبية، التى ازدهرت فى الفن الحديث، وذلك برحلته الجريئة إلى تاهيتى ومعيشته فيها، ومازال بها لوحة تذكارية فى المكان الذى توفى فيه تخليداً لذكراه وصورته «النداء» بمتحف كليفلاند بالولايات المتحدة، تحمل صفاء الألوان، وثرائها، ومساحاتها المتسعة التى تنتشر فيها أحمرات تميل إلى البمبى، إلى شرطان من الأخضرات المتفرعة، بينما أجسام فتياته فيها السمرة المميزة بالألوان الصفراء الأهرة الداكنة، وبملابس من البنفسجى والأخضر، وتظهر حيوية اللون ونقاوته ودسامته، التى كانت حصيلة طبيعية للنزعة التأثيرية، وكان جوجان إلى حد كبير يمهد إلى النزعة الوحشية التى جاءت بعد ذلك (شكل ٥).

فنسنت فان جوخ Vincent Van Gogh (١٨٥٣-١٨٩٠):

والفنان الرابع فنسنت فان جوخ، وهو من أصل هولندى، نزح إلى باريس وشارك فى خضم المعركة التأثيرية بإنتاجه، الذى اتسم بالتعبيرية ولذلك يمكن وصفه بأنه تأثيرى تعبيرى وقد كانت لضربات فرشته المتلاحقة أثرها فى إيجاد تقنية فى التصوير أثرت على جيل بأسره، وحرر بمقتضاها التصوير من الألوان الميتة المحفوظة بطابعها

الأكاديمى، إلى ألوان زاهية تكاد تكون من الألوان المتيسرة فى البالتة مباشرة. ويعتبر فان جوخ شخصية فريدة، ليس فى المدرسة التأثيرية فحسب بل فى تاريخ التصوير، فهو من النوع الذى عانى كثيراً فى حياته، حيث لم يجد الإنسانة التى تحبه وتحيطه برعايتها، فكانت عنده نزعة للحب مكبوتة، حتى أنه حينما احتضن امرأة من بنات الهوى أعجبت بأذنه، فوجئت فى الليلة ذاتها أن قطعها وأرسلها إليها، وتوجد بعض صوره التى سجل فيها الضمادة على أذنه. وقد كان فى عراك دائم مع صديقه جوجان الذى كان يسخر منه أحياناً عندما استضافه فان جوخ فى «آرلز»، حتى أن هذا الأخير هدده بموس حلاقة. وكان يرى فان جوخ وهو يرتاد الحقول ليرسم المناظر الطبيعية التى تبدو فيها تلك الحقول الشاسعة لسنابل القمح الصفراء، كما رسم المقاهى، وعباد الشمس، وصُوَر لوجوه متعددة لشخصيات كانت تتعامل معه، صور زوجى حذائه، وغرفة نومه، ومقعده، وبعض الكبارى، والزوارق - كل هذه وجدت اهتماماً منه، فسجلها فى لوحاته المنتشرة الآن فى المتاحف الهامة بأنحاء العالم. ويهمنا فى فان جوخ عدة اتجاهات أكدها فى أعماله، فواضح اهتمامه بالناحية المعمارية، ويظهر هذا جليًّا فى غرفة نومه، وفى المقعد، وبعض المبانى والكبارى التى صورها. كما أن له اهتمام فريد بالألوان النقية، وتوافقاتها، ونصاعتها، ودسامتها، ثم لديه قدرته التعبيرية فى استخدام بطش اللوان المتلاحقة بطريقة نظامية، أعطت مظهراً عضوياً لأعماله بوجه عام. وفى بعض لوحاته

التى اهتم فيها بالسماء والنجوم، لم يكن يعالج الموضوع من الناحية البصرية فحسب، بل عالجه كمجموعة من الإيقاعات التى تبنى اتجاهات الحركة فى السماء والنجوم. وهو بلاريب لعب دوره ـ برغم حياته المأسوية - بالتمهيد فى الفن الحديث لعدة نزعات : التعبيرية التى سيأتى تفصيلها والتى مهدت الطريق ل «أوسكار كوكوشكا» (١٨٥٦-١٩٧٩) وغيره، ولنوع من الشاعرية التى انطلقت فى أعمال «راؤول دوفى» (١٨٧٧-١٩٥٣)، والمعمارية التى أسهمت إلى حد ما فى تحقيق التكعيبية، والبنائية. كما أن فان جوخ من سلالة فنانى الشمال الذين نزحوا إلى باريس، وكان فى دمهم أعمال الفنان «رمبرانت فان رين»، واتجاهات الأراضى المنخفضة، ولذلك فقد أضاف شيئاً مميزاً فى عالم التصوير (شكل ٤).

بول سيزان : Paul Cézanne (١٨٣٩-١٩٠٦)

والفنان الخامس بول سيزان ويعتبر أباً للفن الحديث، وميزته أنه كان ناقداً للحركة التأثيرية فى عمومها، فقد راعه ميوعتها، وعدم ارتباطها بالتراث السابق الذى حققه أساتذة الفن القدامى، لذلك آل على نفسه أن يعيد «نيقولا بوسان» (١٥٩٣-١٦٦٥) بعد دراسة الطبيعة، أو يعيد للأجسام صلابتها التى كانت تتميز بها أعمال أساتذة الفن القدامى. وأحياناً تنتمى أعماله إلى فترة ما بعد التأثيرية أو التأثيرية البعدية post impressionism، لأنها تختلف حقيقة عن الاتجاه الذى بدأه مونيه. واشتهر سيزان بمناظره الطبيعية، والطبيعة

الصامتة التى كان يرسم فيها التفاح وبعض الأوانى، كما ظهر الجسم العارى فى عديد من صوره. ويعتبر سيزان أباً للتكعيبية ولعله المصدر الأول لفكرتها، فقد قال ملاحظة هامة: «إن كل جسم فى الطبيعة يمكن تلخيصه إلى معادله الهندسى: إلى المكعب، والمنشور، ومتوازى المستطيلات»، وظهرت له لوحات لمنازل كان يحاول أن يبرز هذا الاتجاه فيها، فاهتم بهندسة البناء. وبعض تحليلات لأعماله تبين البطش اللونية التى استخدمها فى بناء الأشياء من الناحية التجريدية، ولم تكن فى وقته واضحة، وضوحها فى الحركة التى نمت فى الفن الحديث بعد ذلك، كما أن لألوانه دسماً واضحاً حتى أن الإنسان ليتصور أنه يبنى أشكاله بالألوان، فإذا أحدثنا قطاعاً فيها وجدناه لونيًا صرفاً. وبناؤه لأشكاله باللون يعد نقطة تقدمية عما كان شائعاً منذ الفن البيزنطى، حيث كان يبدأ بالرسم الخطى، يتلوه التظليل، ثم يكسى فوق ذلك بالألوان التى تظهره واقعيًا، أما سيزان فمن الأصل كان اللون الدسم المصمم أساساً لبناء صوره. وقد نجح سيزان فى أن يخلق جو التصوير ورائحته فى إنتاجه، لكن هو بحق الأول للحركة التكعيبية التى نمت بعد ذلك على يد «بابلو بيكاسو» (١٨٨١-١٩٧٣)، و «جورج براك» (١٨٨٢-١٩٦٣)، و «جوان جرى» (١٨٨٧-١٩٢٧)، وغيرهم مما سيأتى تفصيله (شكل ٣).

بيير أوجست رنوار: Ouguste Renoir (١٨٤١-١٩١٩):

وعلى يديه وصلت التأثيرية البعدية أو اللاحقة ذروتها، ففى

إنتاجه جمع بين الألوان الصافية المعبرة، وبين صلابة الأجسام، والبعث الثالث، فى نفخة تعيد إلى الأذهان أعمال بعض عمالقة الفن القدامى، أمثال: «روبنــز»، و «تيشيـان»، و «تنتورتـو»، وغيرهـم ولكنه كان محملاً بتجربة جديدة مليئة بالحيوية، فألوانه غضة، نظيفة، ومعبرة، وتبنى البعد الثالث بطلاقة وحيوية وبتدرج وصلابة. وله لوحات عديدة مليئة بثراء الملمس، فيها فتيات عاريات، وديانا آلهة الصيد، ورواد الحديقة. وله أعمال فى النحت لاتقل أهمية، ولعلها هى التى مهدت لأعمال «أريستيد مايول» Aristide Maillol (١٨٦١-١٩٤٤). وفى لوحته «وردى وأزرق» لآنستى كوهين رميد أنتورب والتى أنجزها عام ١٨٨١ وهى من مقتنيات متحف الفن فى «سان باولو»، يلاحظ ثراء اللون ودسامته، واللون هنا له سمك وثقل وملمس يبهر النظر، فقد وصف به رداءى الفتاتين وصفاً يحقق هذا البناء اللونى، ولوحظ أن التوافق والتباين أمران واضحان، فمجمل اللون السائد فى كيان الفتاتين الأصفر المحمر ذو التلألؤ الذهبى، والأرض التى تقفان عليها حمراء من النوع الداكن الكريمزون، وببطش تكاد تكون سؤداء قاتمة، ولون الأرض متردد فى الستائر الخلفية، فهناك اندماج وتباين فى نفس الوقت. ويلاحظ أيضاً أن الثورة اللونية التى قادتها الحركة التأثيرية، تجد تبلوراً متزنًا فى أعمال زنوار بمدخل يبعث بما يمكن تسميته «الكلاسيكية الجديدة». أما لوحته المسماة «مستحمة تجلس على صخرة» التى أنتجها عام ١٨٩٢ ومن مقتنيات دوراند دوبل - بباريس ونيويورك،

فيصل فيها إخضاع اللون للتعبير عن البشرة الغضة التى يتميز بها جسم فتاة عارية فى مقتبل العمر، واللون يبنى الجسم بصلابة وامتلاء وتدرج متآلف مع بعض الصخور والنباتات فى خلفية الصورة، فأضاف شيئًا إلى التأثيرية بتحقيق أمل سيزان الذى راوده فى إكسابها الصلابة، التى توافرت فى أعمال أساتذة الفن القدامى (شكل ١٠).

هنرى دى تولوز لوترك : Henri de Toulouse - Lautrec (١٨٦٤-١٩٠١)

والفنان السابع هنرى دى تولوز لوترك شخصية مميزة، كان اهتمامه اجتماعيًا وسجل الإنسان فى مجالات متعددة، تبين سحنته، وتعبيره، بحركات إيقاعية وألوان زاهية. وقد ظهرت له صور للرقص، وأخرى لنساء يسترحن فى صالون، وبعض الشخصيات التى تسير فى صرامة وجدية. وأتقن استخدام الباستيل، والألوان الزيتية، ومتحف الفن بمدينة «ألبى» جنوب فرنسا يحوى مجموعة كبيرة من أعماله. وأهمية تولوز لوترك أنه سار بالتأثيرية خطوة نحو التعبيرية، وتأثر به عدد من الفنانين الحديثين وعلى رأسهم بابلو بيكاسو، الذى نهل من اتجاهاته عندما رحل من أسبانيا إلى باريس وهو فى العشرينيات، وكان الجو العام الفنى يفيض بتأثيرات لوترك. وكل شخصية صورها لوترك يمكن تأملها من عدة زوايا: من ناحية التعبير، حيث تظهر سحن أشخاصه ذات طبيعة مميزة، يظهر فيها

الأرستقراطي بزيه التقليدى، وسيدة الصالون بملابسها المرفهة، والراقصون بجوهم الرومانتيكى، ولاتخلو تقنية من بروز البناء الخطي للأجسام، فبعض اتجاهات الخطوط تبنى معالم شخصياتها وكياناتها. ولوترك له بالتة لونية مميزة عن أقرانه: جوجان، وفان جوخ، وسيزان، وسوراه، ورنوار، فألوانه داكنة تظهر فيها البنيات المحمرة والأزرقات، والأصفرات البرتقالية، والبنفسجيات، بدسامة واضحة وثقل مميز، كما أن اللون الواحد ينال منه تعدداً في النغمات يساعده فى إبراز أبعاده الثلاثة، فالبنفسجى - على سبيل المثال - الذى يتشكل من الأزرق والأحمر النبيتى، يزداد قتامة كلما ازدادت كمية الأزرق البروسى فى تكوينه، يزداد فتاحة مع زيادة الأحمر والأبيض، وقد يزداد الأبيض بكمية كبيرة على مسحة من البنفسجى فيعطى الجسم وميضاً ضوئياً على الأرضية الحمراء، أو البنفسجية الداكنة، ويظهر ذلك جلياً فى صورته المسماة «فى صالون شارع مولان» التى أنجزها عام ١٨٩٤ ومحفوظة بمتحف ألبى. وتظهر تقنيته فى تحليل اللون إلى بطش متراصة من الأزرقات والبنيات فى لوحته «أمام التسريحة» (Ala Toilette) التى أنتجها عام ١٨٩٨، ومن مقتنيات متحف ألبى. وألوانه فى الحقيقة تحمل إتزاناً وليست بها المبالغة الصارخة التى نجدها فى أعمال فان جوخ، فهى تحمل العناية المتأنية بتحرر من الأكاديمية المتزمتة، وبها ومضات الضوء والصفاء التى جادت بها المدرسة التأثيرية فى عمومها (شكل ٧).

وهناك مجموعة أخرى من الفنانين التأثيريين، أمثال: «كميل

بيسارو»، و «ألفرد سيسلى» و «بول سيناك» Paul Signac (١٨٦٣-١٩٣٥)، ولكل منهم مساهمته فى إطار المدرسة التأثيرية، وسنخص بالذكر «إدجار ديجا» كخاتمة لهذه المجموعة.

إدجار ديجا : Edgar Degas (١٨٣٤ - ١٩١٧)

والفنان الثامن إدجار ديجا من أهم الشخصيات فى الحركة التأثيرية، لأنه أكد إيقاع الحركة فى صوره : لراقصات الباليه، والخيل، والمستحمات، وغير ذلك، واتضح معنى الحركة فى أعماله حين حولها إلى إيقاع يتردد فى شتى صوره، وبخاصة صوره عن راقصات الباليه. والباليه أصلاً فن قائم بذاته، تبدع فيه الفتيات النحيلات كثيراً من حركات : الأذرع، والسيقان، والأصابع، والرقاب، والأجساد، بتوقيتات تتحقق على دقات الموسيقى وإيقاعاتها. فكأنه بالصورة التشكيلية أعطى معادلاً للإيقاعين : الحركى، والموسيقى، الذين انعكسا فى فن الباليه، ثم إنه كان يتحرى لقطات معينة يؤكد فيها عمليات التكرار، والترديد، ويمكن تأمل ذلك فى أوضاع الأقدام التى تقف أحياناً على إصبع واحدة، أو تظهر متجهة بجانبها الأيمن أو الأيسر، بطريقة عرضية، واتجاهات الأذرع عندما تفرد أو تثنى تشكل اتجاهاً نحو الأرض على شكل ثمانية، أو تمتد إلى أعلى بصورة متوازية. والحقيقة أن الإيقاع الحركى الذى أبرزه ديجا، كان فى مجموعه يحمل شعراً، وبخاصة فى تريد ملابس راقصات الباليه الدائرية والتى تبدو بحركتها وكأنها فراش.

ومن خصائص الفنان إدجار ديجا أنه كان ينظم مرسمه بطريقة فريدة، ففى أعلاه شرفة تشبه (السندرة) كان يضع لوحاته وأدواته وحامله فوقها، أما فى أسفله فيوجد بهو واسع يسمح لموديلاته العاريات أو المرتديات ملابسهن، بالنشاط بصورة طبيعية فى أرجاء هذا البهو، فكن تتمشطن أو تغلسن الملابس، وفى تلك الأثناء، وبدون أن تقفن خصيصاً للتصوير، كان ديجا يسجل فى لوحاته حركاتهن بالتلقائية فتخرج معبرة تعبيراً حيًّا عن الإيقاعات المختلفة.

وأعمال كثيرة له أنتجها فى الاستديو، أو خلف الكواليس فى المسرح أثناء البروفات أو العروض المختلفة، كا عبر عن الخيل فى أوضاع جميلة. وتتميز أعماله أيضاً باللعب بالضوء فى تنغيم مع الإيقاع (شكلا ٨ ، ٩).

الخلاصة : والحركة التأثيرية فى مجموعها امتدت آثارها إلى بلاد مختلفة فى العالم، ولم يكن من السهل على رجالها أن يجدوا اعترافاً بهم فى بداية الحركة، حتى أن أعمالهم كانت ترفض فى الصالون، لكن ما إن مرت السنوات حتى أصبحوا هم الذين يمثلون حيوية العصر، وأكسبوا مدينة باريس أهمية خاصة بالنسبة للفن التشكيلى، فقد كان يفد إليها صغار الفنانين من أنحاء العالم ليتعلموا، ولتجد أعمالهم سوقاً واهتماماً لدى النقاد وسنجد أن مدرسة باريس التى أصبحت مقراً دوليًّا للحركة التشكيلية، لاتنتمى فى الحقيقة إلى فرنسا كحركة قومية. وإنما تنتمى للعالم بأسره، لأن

المساهمات فيها كانت لفنانين من جنسيات مختلفة جذبتهم فى البداية الحركة التأثيرية. وفى المستقبل سنجد منافساً لمدرسة باريس فى نيويورك، وفى المكسيك، وسيأتى تفصيل ذلك فى حينه.

ويهمنا هنا أن نسجل أهم ما حققته الحركة التأثيرية كتحضير للمدارس الفنية الحديثة التى تميز بها القرن العشرون.

أولاً: الاهتمام بالمدخل العلمى فى البحث التشكيلى أكثر مما سبق، والإفادة من نظريات الضوء التى كشفها العلامة «إيزاك نيوتن».

ثانياً: تفوق الفن التشكيلى على موضوعاته التقليدية التى كانت تخدم الكنيسة ورسالتها، فاهتم بموضوعات مستمدة من الحياة وأنشطتها اليومية.

ثالثاً: خرج الإنتاج الفنى من الاستديوهات إلى الخلاء والمزارع، ومن الضوء الصناعى أو الضوء الخافت الذى يتسلل من النوافذ، إلى ضوء الشمس.

رابعاً: تحررت البالتة اللونية من الألوان الأكاديمية المحفوظة إلى الألوان بنصاعتها الأصلية، وإلى إيجاد مداخل للبحث اللونى لم تكن واضحة من قبل.

خامساً: برزت أنواع من التقنيات: الفردية المتنوعة التى مهدت لمزيد من التحرر فى العلاج التقنى للصورة، والتمثال، والتعبير التشكيلى بوجه عام.

سادساً : تأكدت الحرية الفردية فى التعبير، وبرزت الطرز الفردية، وازداد تذوقها، وتفتحت العقول لتقبل المزيد منها.

سابعاً : تحررت الحركة الفنية من القوميات الضيقة للفن التشكيلى وانطلقت لتمهد لنزعات عالمية.

ثامناً : لم يعد الفن التشكيلى خاضعاً لسطوة الدين، أو الحكام، أو القصور، بل أصبح يعتمد على رسالة الفن ذاته، وتحمل الفنانون فى ذلك عناءً كبيراً حيث اتخذ بعضهم الفن وسيلة لعيشهم.

تاسعاً : ازدادت المؤلفات، وحركات النقد، والمعارض، والمقتنيات الشخصية، ومقتنيات المتاحف، وتحولت بيوت بعض الفنانين إلى أماكن للزيارة بعد وفاتهم.

عاشراً : اعترف بقضايا الفن التشكيلى ذاته، وشغلت أذهان قادته، من ناحية : : البناء، والعناصر، واللون، والتقنية.

حادى عشر : ثار العقل التشكيلى على الجمود، والبيروقراطية الفنية، وأخذ يتفتح لتقبل الاتجاهات الجديدة، وسعى لبلورتها وتطويرها، على أمل احتمالية النجاح، وأكد هذا الاتجاه مزيداً من الاهتمامات الإبداعية ضد عمليات : النسخ، والتقليد، والاقتباس غير المهضوم، و التبعية.

ثانى عشر : الهجرة من مظاهر المدنية المزيفة وقيمها المفتعلة، إلى الحياة بفطرتها وتلقائيتها، والبحث فى تقاليد الفن التشكيلى عن نماذج غير الأنواع التى كانت مقدسة.

ثالث عشر : وضح أن الشهادات لاتقاس بها أعمال الفنانين، أو تحدد قيمتهم، وإنما اتجه الاهتمام إلى القيم الإبداعية المتوافرة فى الأعمال الفنية، بصرف النظر عن المؤهلات الشكلية لأصحابها.

رابع عشر : أثبتت اتجاهات بعض هؤلاء الفنانين مدى اهتمامهم بممارسة الفن ذاته بدوافع قوية، تبين تأصل الموهبة، ومتابعتها ولو بطريقة ثورية مهما كلفهم الأمر، غير مبالين بالمألوف من الاتجاهات، وبمظاهر الثراء، وحياة المدينة، فقدسية الفن بدوافعه الذاتية بدا أمراً ملحوظاً فى هذه الفترة.

خامس عشر : مهدت التأثيرية بتنوع اتجاهاتها وفرادة فنانيها، إلى عدة اتجاهات، كان احتمال نموها على أيدى فنانين جدد قائماً ، ومن بين هذه الاتجاهات: الاهتمام بالبناء المعمارى للعمل الفنى وتأكيد مقوماته الهندسية، وقد مهد لذلك سيزان، وفان جوخ. وسوراه، بطبيعة أعمالهم، وتأكيد الجوانب التعبيرية، ومهد لذلك فان جوخ، وتولوز لوترك، ومعايشة الجوانب البدائية، ومهد لذلك بول جوجان. ومدارس الفن الحديث تدين بطريق مباشر أو غير مباشر، للحركة التأثيرية وفنانيها، الذين مهدوا الطريق بثورة واعية ساعدت من جاؤوا بعدهم على حمل الراية والتقدم بها مسافات إلى الأمام.

الفصل الرابع

المدرســـة الوحشيـــة

مقدمة: تعتبر باريس مدينة الضوء بجوها العام، العاصمة الحية للنشاط الفنى، فقد مهدت فى الفترة بين عامى ١٨٨٠ و ١٩٠٠، لبزوغ حركات متطورة جديدة. ويبدو فى الفن التشكيلى - كما يلوح فى غيره من سائر الأنشطة - أن ما قد يصل إليه فنان أو مجموعة فنانين فى وقت ما، لايعتبر نهاية فى حد ذاته، وإذا إنتهت حياتهم، فإنها حتماً تمتد من خلال أعمالهم التى تركوها، إلى أعمال غيرهم ممن يأتون بعدهم، ويتسلمون الخيط ويواصلون امتداده، وهذه ظاهرة بشرية هامة: أن كل جيل يبنى على ما حققه الجيل الذى قبله، ويمهد فى نفس الوقت للجيل الذى سيأتى بعده. فالتأثيريون مهدوا الجو على الأقل لتقبل الجديد، والسماحة فى التقبل ضد التزمت والجمود اللذين عانوه ممن قبلهم، ولذلك اتسم الجو العام بالتطلع للجديد، وكان المفكرون فى هذا الميدان يقولون لأنفسهم : ماذا بعد التأثيرية؟لقد مرت فترات طويلة حينما تكشف العالم التأثريين، وكان لهذا التكشف صداه فى أنحاء العالم، فظهر مقلدون

كثيرون هنا وهناك لأعمال، سيزان، وفان جوخ، وغيرهما من التأثيريين، اعتقاداً من هؤلاء أن هذا الاتجاه هو المودة ويمثل روح العصر، فالتشبه بالفنانين لم يكن يؤخذ على أنه تقليد، وتزييف، بعيداً كل البعد عن الإبداع، بقدر ما كان يؤخذ على أنه تنور، إذ أنه ينم على مسايرة الجديد، وليس من المعقول أن يحدث ارتداد إلى الوراء نتيجة سوء الفهم، أو الثقافة الناقصة. فالحرب التى شنها التأثيريون على الأكاديميين وجعلتهم ينطلقون بقوالب جديدة، ليس من المعقول أن يأتى نفر آخر ليقلد التأثيريين، ويعتبرهم قبلته. ويشكل من أعمالهم فناً أكاديميًّا من نوع آخر، فمادام الإنسان يلتزم التزاماً مسبقاً بقيود نزعة معينة. ولايسمح لنفسه بالخروج عنها أو إعطاء صورة جديدة لها، أو ترجمة شخصية تحمل نبضه وحيويته - إنه فى هذه الحالة لايكون إلا أكاديميًّا مقلداً، ولاتقع الأهمية فيما يقلد، لكن فى فقدانه المساهمة الشخصية، بصرف النظر عن ذلك الشيء الذى يقلده، سواء كان سيزاناً أو بوساناً.... وفى الوقت الذى كانت فيه كثرة من معاهد الفنون تُساير النزعات التأثيرية فى أنحاء العالم بطريقة أو بأخرى[1]، من النوع الأكاديمى، كان الطريق فى باريس مازال مفتوحاً لنبوغ مدارس جديدة، وحركات مغايرة، هى امتداد لبعض الخيوط التى مهدت لها النزعة التأثيرية فى بعض

---

(١) من روا التصوير الأوائل فى مصر : «يوسف كامل»، و «أحمد صبرى» ، و «محمد حسن»، و «محمد ناجى»، و «محمود سعيد» وهم جميعاً كانوا يسايرون النزعة التأثيرية مع اختلافات بينهم، لاتبدو شيئاً حين يقاس إنتاجهم بما حدث من نزعات مستجدة فى باريس، مثل الوحشية، والتكعيبية، والتجريدية، وغيرها.

أركانها، وعلى يد بعض أقطابها. ونذكر من هذه النزعات : «النزعة الوحشنية» التى ازدهرت فى باريس فى الفترة من ١٩٠٥-١٩٠٨ تقريباً، وكان على رأسها فنانون أمثال: «هنرى ماتيس» (١٨٦٩-١٩٥٤)، و «جورج رووه» (١٨٧١-١٩٥٨)، و «ألبرت ماركيه» (١٨٧٥-١٩٤٧)، و «راؤول دوفى» (١٨٧٧-١٩٥١)، و «موريس دى فلامنك» (١٨٧٦-١٩٥٨)، و «آندريا ديران» (١٨٨٠-١٩٥٤)، و «هنرى مانجوين» - (١٨٧٤-١٩٤٣)، و «شارلس كابوان» (١٨٧٩-   )، و«كيس فان دونجن» (١٨٧٧-   )، و«أوتون فريز» (١٨٧٩-١٩٤٩)، و «جورج براك» (١٨٨٢-١٩٦٣). وسنتعرض فيما يلى لعدد من الفنانين الذين تزعموا الحركة الوحشية وتركوا بصماتهم على العصر.

هنرى ماتيس : Henri Matisse (١٨٦٩-١٩٥٤)

ويعتبر هنرى ماتيس من الشخصيات المميزة فى الفن التشكيلى فى القرن العشرين، إذ أنه قاد الحركة الوحشية مع مجموعة من زملائه الذين اعتبروا أنفسهم فى ثورة ضد الممارسات السائدة، فألوانهم صاخبة، وبعضها من البالتة مباشرة وبدون خلط، كما أن أشكاله تحمل ألواناً من التحريف الذى لم يعهد من قبل. وكل القواعد أو معظمها التى يتعلمها الطالب فى أكاديمية الفنون وكانت تعتبر حينذاك قواعد مطلقة، كانت هناك محاولات لتحطيمها من الأساس، وعلى سبيل المثال كان يقال بأن الصورة تكون سيئة، لو

أن الإنسان أدرك أنها مجزأة نصفين وهناك خط واضح فى الوسط، ونجد هذه المواصفات الملفوظة هى التى أبدع على أساسها هنرى ماتيس بعض صوره. كذلك كان يقال لا يجب استخدام اللون الأسود ضمن الألوان، ونفاجأ بأن كثيراً من لوحاته بها اللون الأسود وبكثافة غير معهودة، كما حدث مع رووه وغيره.

ولم يكن هنرى ماتيس تكعيبيات اضطرته الحركة إلى إضافة معالم الجانب البصرى كما فعل بعض معاصريه، فقد ظل محتفظاً بالناحية البصرية، لكن تلك الناحية لم تكن المظهر الذى تبلور فى عصر النهضة، أو فى المدرسة التأثيرية، إن جانبه البصرى كان أقرب للرمزية منه إلي الواقع، فيكفيه خطين للحاجبين، وبيضاويين مطموسين للعينين، وبضعة خطوط للأنف والشفاه، كما فعل فى صورة «ذات البلوزة الرومانية»، وتلك الصورة تحمل مقدار الجرأة التى ظهر بها هنرى ماتيس على أرضية من الفن التأثيرى، فالألوان التى استخدمها صاخبهة : فيها الأحمر الوردى، والأزرق البروسى، والرمادى، والأحمر الفرلتيون، والبنى، والنبيتى. كما أنها مسطحة لم يهتم أن يخرجها بأبعادها الثلاثة، وهو فى هذا متأثر بالفن: الصينى، واليابانى، والفارسى. ويزداد اتجاهه نحو الزخرفة فى لوحته المسماة «المرسم الكبير»، حيث تظهر الستائر بتفاصيلها، كما تظهر زخرفة السجاد والجدران، وتفاصيل الصور المعلقة. حتى فى محاولاته التلخيصية كما فى لوحة «العارية الزرقاء» وهى بألوان الجواش، أخرجها مجرد إيقاعات مسطحة، فيها تناغم بين حركات الأذرع والأرجل وبدون أية تفاصيل.

وقد قام ماتيس برحلات لشمال أفريقيا، ومنها المغرب، وكان يُرى جاثياً على ركبتيه يتفحص سجادة شرقية، ويمعن فيها النظر فاحصاً تفاصيلها وزخارفها المختلفة كما كان له اهتمام واضح بالمخطوطات الفارسية، وظهر أثر ذلك بوضوح فى صوره، ولم يعد الفن الإغريقى المصدر الوحيد للتراث عند هنرى ماتيس، فالفنون الشرقية كانت لها الأفضلية الأولى - كما بدا فى نظرته، وساعده هذا على أن يتجه بالفن الحديث اتجاهاً ثوريًّا جذرياً، فى : استخدام الألوان، والأشكال المسطحة المباشرة، والقيم الزخرفية، ولم يكن التكوين بالنسبة إليه إلا مجموع العلاقات المتوافقة بين التفاصيل بعضها ببعض فى وحدة، وفى تآلف. ويصف ماتيس منهجه اللونى بأنه يضع اللون الأحمر الذى يمثل الروب مثلاً كأفضل أحمر يمكن أن يتصوره يتمشى مع لون قماش التصوير، وإذا انتقل للون الستارة وضع لها اللون الأخضر أو أفضل أخضر يتمشى مع لون الروب، ولون قماش التصوير، وهكذا يستمر فى اختيار الألوان الواحد تلو الآخر باحثاً عن توافقاتها بعضها مع بعض، حتى تسهم جميعاً فى التوافق الكلى للصورة، بلانشاز، أو تضارب، فالعلاقة التوافقية علاقة بناء، أما إذا كان أحد الألوان نشازاً مع بقية الألوان، فمعنى ذلك انهيار التكوين الكلى للصورة من أساسه.

وكان هنرى ماتيس يقطن فيلا صغيرة محاطة بحديقة من الأزهار والنباتات، وكان يخرج بين الحين والآخر ليتأمل زهرة ويحيلها فى رسومه إلى أشكال حية، يزخرف بها بعض الأقمشة.

والواقع آن شحصية ماتيس كانت مركز الحركة التى سميت بالوحشية، إذ لما عرض إنتاجه مع إنتاج بعض زملائه، وضعوا في صدر الصالة تمثالاً لدوناتللو، وعندما زار المعرض «لويس فوكسل» Louis Vauxcelles حوالى عام ١٩٠٥- وهو ناقد معروف فى باريس فى ذاك الوقت - كتب فى إحدى الصحف متهكماً : «دوناتللو بين الوحوش»، لقد كان يرى فى دوناتللو، الكلاسيكى المحافظ الذى يمثل النزعة التقليدية في الفن، بينما أعضاء المعرض سمحوا لأنفسهم بالخروج باللون وبالشكل عن كل مألوف، واستباحوا التحريفات الفنية بدرجة كبيرة، فشبههم بالوحوش، نسبة لجرأتهم فى تخطى العرف السائد.

وقد كان من المتوقع أن يتخصص هنرى ماتيس فى القانون، لكنه مع ذلك جاء إلى باريس فى سن الثانية والعشرين تقريباً بين عامى : ١٨٩١، ١٨٩٢، وتابع دراسته للفن مع الفرنسى «و. ا. بوجيرو» W.A. Bouguereau (١٨٢٥-١٩٠٥) فى عز شهرته، وما لبث ماتيس أن تكشف خطأه ووجه جهده ليتتلمذ تحت إشراف فنان آخر يدعى «جوستاف مورو» Gustave Moreau (١٨٢٦-١٨٩٨)، وفى مرسم هذا الفنان الأخير استطاع ماتيس التعرف على زميلين في الدراسة، هما: «جورج روووه»، و «ألبرت ماركيه»، وبعض زملائه الآخرين الذين مكثوا فى زمالته طوال فترة صراعه الفنى، ليجد طريقه.

ولا يعقل أن يكون لجوستاف مورو الفضل فى انبثاق الفكرة الوحشية أو حتى إثارة الإلهام عند ماتيس، أما التأثير الحقيقى فيعزى إلى اتصال هنرى ماتيس بالفنان «بيسارو»، وغيره من التأثيريين - قدم «ليون بونات» Léon Bonnat (١٨٣٣-١٩٢٢) هنرى ماتيس للتأثيرية، وكان معلماً درس على يديه كل من : «إميل أوتون فريز Emile Othon Friesz» (١٨٧٩-١٩٤٩)، و «راؤول دوفى». وقد سافر ماتيس إلى إنجلترا مع بونات، وكان متأثراً بتقنية «سيسلى»، وقد أنتج هناك بعض اللوحات التى تغلب عليها الأزرقات، وهى لمناظر طبيعية جيدة التكوين تعكس إلى حد ما حسًّا لكوربيه، ودلاكروا، حيث استخدم الفنان النغمات، ورؤيته المميزة، وقوة تعبيره، فكانت فى الحقيقة تمهيداً لنقلة كبيرة، وكان ذلك عام ١٨٩٥ . فالفنانان الشابان استطاعا من خلال مناقشاتهما المتكررة أن يقنعا فنانين آخرين بمنطقهما وفكرهما المتقدم. وحين عاد ماتيس إلى باريس، كانت بالتته تحوى وهجاً من الألوان، وكان هذا فى عام ١٨٩٦ - وفى نهاية عام ١٨٩٧ بدأت تظهر لوحات ماتيس فى الاتجاه الذى ميز شخصيته، فبالتته احتوت : الأزرق البراق، والأزرق المخضر، والأخضر الإمرالى. وحتى فى عام ١٩٠٠ أكد ماركيه أن ماتيس كان يعمل فى الاتجاه الذى عرف فيما بعد «بالاتجاه الوحشى». وفى عام ١٨٩٨ صور رجلاً عارياً بلون أزرق خالصا مما سبب قلقاً بين أصدقائه، ويبدو أن تجربته كانت تلقائية وانبعثت بدافع من فطرته الثورية، وحتى فى هذه الحالة الثورية، كان موجهاً

فى نموه نحو المنابع الأصيلة فى الفن، بتأثير الفنان كميل بيسارو الذى يعتبر من أهم شخصيات هذه الفترة. وقد لايكون بيسارو أول من لفت نظر هنرى ماتيس إلى أهمية الفنان «سيزان»، لكنه على الأقل أكد أهميته، حتى أن ماتيس فى عام ١٨٩٩ استطاع أن يقتنى لوحة من إنتاج سيزان بمبلغ ١٣٠٠ فرنك - برغم قلة موارده المالية- وذلك من المتعهد «فولار»، وكانت تسمى : «المستحمات الثلاثة»، وقد بقيت هذه اللوحة فى حوزته حتى عام ١٩٣٦ حين قدمها هدية لمتحف مدينة باريس، مع ملاحظة فى الخطاب المصاحب للإهداء - جاء فيه : «إن هذه اللوحة التى بقيت فى حوزتى سبع وثلاثين سنة، كان لها الفضل فى دعمى روحياً فى اللحظات الحرجة لنموى المهنى كفنان، فقد استلهمت منها إيمانى وإصرارى». وما الذى استطاع ماتيس أن يتعلمه من سيزان فى هذه الفترة؟ لقد تعلم أن الألوان فى اللوحة يجب أن يكون لها بناء، أو بمعنى أصح، أن تركيب الصورة يتم عن طريق علاقات الألوان ومضامينها، وكان هذا يختلف بلا شك عن اتجاه سوراه، الذى كان يحلل اللون فيحطم تكامله، وحين جزأه إل نقط انتزع منه الحياة، فالألوان يجب أن تستخدم بكمالها - كما يقول سيزان، وأن الصورة تعتمد فى تكوينها على الألوان فى نقائها، وليست على الظلال السوداء أو الرماديات التى تصبغ بها كنوع من المساعدة فى إيجاد التركيب، كان سيزان طموحاً ليحقق هذا.

لكن ماتيس لم يصبح فى يوم من الأيام مقلداً لسيزان، ويرجع ذلك لعقيدته فى أن الفن يجب أن يكون ديناميكيًا، وليس استاتيكيًا، كما هو الحال فى أعمال سوراه، يجب أن يكون الفن تعبيراً عن الإحساس الدينى الداخلى نحو الحياة، وليس مجرد تسجيلاً لإحساس عابر، كما حدث فى فن التأثيريين، ويبدو هذا واضحاً فيما كتبه هنرى ماتيس فى «مذكرات مصور» Notes dun Peintre التى نشرها فى ٢٥ ديسمبر ١٩٠٨ فى مجلة تسمى La Grande Pevue. وهى من أهم الوثائق فى تاريخ الفن الحديث. وفى السنوات العشر التى تلت رسمه للعارى الأزرق، استطاع هنرى ماتيس أن يجد طريقه بثقة ويستمر فيه، ومن أهم ما بادر بالتحدث عنه فى مقاله هو «التعبير»، إذ يقول : «إن التعبير هو الذى أبحث عنه فوق كل شىء، وأنا لست قادراً على التمييز بين الشعور الذى أحس به نحو الحياة، والطريق الذى أعبر به عنه. والتعبير بالنسبة إلى، لايكمن فى الحماس الذى ينعكس على وجه ما أو يعوض عنه بحركة شديدة، إن الترتيب الكلى لصورتى معبر : المكان الذى تحتله الأشكال أو العناصر، والفراغات التى تحيط بهما، والنسب، كل شىء يلعب دوره. فالتكوين هو فن ترتيب عناصر مختلفة بطريقة زخرفية لتخدم التعبير عن شعورى». وتكشف ماتيس أن العمق الفنى الذى يتحقق بتركيز العقل والتأمل، يأتى بنتيجة تفضل النتائج التى تتحقق من مجرد السرعة الخاطفة التى جنح إليها التأثيريون. وبتأمل ماتيس للفنون : المصرية، والإغريقية، والشرقية، وصل إلى حقيقة أن

للفن مدخلين : إما التعبير عن الحقيقة بطريقة غفلة، أو معالجة كل شيء بأسلوب فنى. وقد تأثر ماتيس بالفنان «أوجست روردان» Au-gust Rodin (١٨٤٠-١٩١٧) حتى أنه اقتنى من «فولارد» عام ١٨٩٩ تمثالاً نصفياً لـ «هنرى روشفورت Henri Rochefort» وقد عانى ماتيس أياماً من الفقر، وساعد ذلك على تكوين إيمانه ومثابرته. وكان باكورة أعماله فى النحت تمثال يسمى «العبد» The Salve الذى بدأه عام ١٩٠٠ ولم ينهه حتى عام ١٩٠٣، وتأثر فى إنتاجه بتمثال لرودان، وقد لجأ هنرى ماتيس إلى «إيميل أنطوان بورديل» Emile Antoine Bourdelle (١٨٦١-١٩٢٩) ليستقى منه بعض المعلومات عن النحت.

والحقيقة أن محاولة وضع نظرية مسبقة للون، كما حدث مع سوراه وسيناك، أمر مضلل، حيث أنه لايجدر وضع نظرية مسبقة للون، ويجب أن يتكشف الفنان اللون كعلاقات نامية أثناء نمو العمل الفنى. لذلك رأى ماتيس أن الفنان يجب أن يبحث فى كل مرة عن اللون الذى يتفق مع إحساساته، ويحتل المكانة المناسبة له داخل الصورة.

وتعتبر عملية التقليد الدقيق بعيدة كل البعد عن الحقيقة الفنية، وهذه الرسالة كانت المحور الذى قام عليه الفن الحديث، والتى فجر فكرتها منذ البداية ماتيس والوحشيون. ويمكن أن يكون «جوجان» والاندماجيون Svnthesists قد مهدوا لرسالة أخرى تطلق عليها الآن

« الرمزية». ويحار المرء فى الحكم على ألوان هنرى ماتيس - أهى ألوان رمزية، وبخاصة حين ينظر إليها على أنها لاتحاكى شيئاً فى الطبيعة؟ إنها فى الحقيقة ألوان تعبيرية أكثر منها رمزية، حيث تجد تكييفاً مع كل عنصر وكل ركن من أركان الصورة، فعملية التصوير قائمة على أساس الاختيار مما يلاحظ، وهو ليس اختياراً عقليًا.

ولم يكن الوحشيون أعضاء فى وحدة متماكسة، كان ماتيس يتزعمهم بالقدوة وكل يسير فى اتجاه عام للحركة بإسهام فردى. ومن بين الفنانين الذين ارتبطوا بهنرى ماتيس : «ألبرت ماركيه»، و «هنرى شارلس مانجوان» Henri Charles Manguin (١٨٧٤-١٩٤٩)، وكانا زميلين فى التلمذة فى استديو «مورو»، لكن هناك آخرون وينسبون للحركة الوحشية، منهم: «شارلس كاميون» Charles Camoin (١٨٧٩-١٩٦٥)، و «جوليس فلاندرا» Jules Flandrin (١٨٧١-١٩٤٧)، اللذين ارتبطا بالحركة فيما بعد. وهؤلاء قد عرضوا مع ماتيس عام ١٩٠٢ فى دار عرض يسمى Salon des Independants Berthe Weill's Gallery وقد التحق غيرهم بالحركة ، ليس بطريقة نظامية، ولكن بنوع من التعاطف، مثل : «جين بوى» Jean Puy (١٨٧٦-١٩٦٠)، و «راؤول دوفى»، و «كيس فان دونجن»، و «إميل أوثون فريز». وقد ارتبط بالنزعة الوحشية بعاطفة قوية منذ وقت مبكر، وليس بطريقة نظامية : «أندريا ديران»، و «موريس دى فلامك»، وقد توصل كل منهما إلى طراز فى عمله لم يدهش ماتيس كثيراً، إذ أنه كان يعمل فى اتجاه يقارب اتجاهيهما. وفى حوالى عام ١٩٠٧ ارتبط «جورج براك»

بالحركة ولم يمكث معهما طويلاً، كذلك «جين متزينجز» Jean Metzinger (١٨٨٣-١٩٥٦)، و «هنرى فيكتور جبريل لوفو كونيير» Henri Victory. Le Fauconnier (١٨٨١-١٩٤٦) الذى عرض مع الجماعة فى صالون الخريف، وصالون الأحرار. وقد كان هناك فنانون يعملون خارج الجماعة بل ومع جماعة أخرى، لكن كان لديهم حسن الوحشيين، أمثال : «جورج رووه»، و «بابلو بيكاسو» Pablo Picasso (١٨٨١-١٩٧٣). والمستعرض للحركة الوحشية فى مجموعها، لا يخالجه الشك أن ثمة تأثير للفنانين «سيزان»، و «فان جوخ»، كان يرى، ولكن ليس بالتقليد أو التشبه السطحى أو تكرار طرازيهما، فلم يكن من طبيعة الحركة الوحشية أن تتشبه بحركة الجيش يقودها قائدان. ويلتزم الجميع بطرازيهما. بل على العكس تماماً. كانت الحركة غنية برجالها. بدأت بدرامات من الفن التأثيرى لكنها امتدت بآفاق متعددة. وغنية الاتجاهات، تبعاً لعقلية كل فنان أسهم فيها وأضاف إليها بدلوه. وعبقريته، الشيء المميز لشخصيته.

والجدير بالذكر أن تاريخ المذاهب الفنية يهتم عادة بذكر تطور كل حركة تشكيلية، لكن أية حركة لاتظهر عادة فى فراغ، أو كشيء منفصل عن كل القوى المؤثرة فى المدنية، ومشكلاتها. وهنا تظهر بوضوح أهمية العوامل التى سبق شرحها عند التعرض لطبيعة العصر العلمية : بتشجيعه للبحث، والكشف، والإبداع، وثورته على العادات البالية الجامدة، وتأكيده للحركات الديمقراطية، فكلها عوامل كامنة مؤثرة، ومحركة للتيارات التشكيلية التى تأخذ طريقها،

وإن كان ذلك لا يلوح فى ظاهره لدارس الشكل. ومن بين التأثيرات التى لايذكرها المؤرخون عادة علاقة، الفنان الواحد بغيره من زملائه الفنانين الذين يعيشون فى وقته، وتفاعله معهم، وتفاعلهم معه، ورأيه فى أعمالهم، وآراؤهم فى أعماله، وكل هذا يحرك الفنان فى اتجاه أو آخر نتيجة لهذا الجو الإنسانى الذى يشع نشاطاً، وحيوية، وطموحاً، وأملاً. وتظهر هذه الحقائق أكثر من الروائيين الذين يحولون حياة الفنان إلى قصة، أو مسرحية، أو فيلماً سينمائياً، وكلها تعرض لحياته من مختلف الوجوه، وقد ظهر ذلك مع «إرفنج ستون» Irving Stone عندما كتب حياة فان جوخ فى قصته المشهورة «الأنين إلى الحياة» Lust for Life. التى مثلت بالسينما وترجمت إلى عدة لغات، وتضمنت مدخلاً لكثير من الأسرار التى تغيب عن المؤرخين الذين يهتمون عادة بالسرد التاريخى المجرد للحقائق، دون عرض للمناخ الكلى الباعث للإبداع.

وبالنسبة لهنرى ماتيس، فقد أخرجت أفلام قصيرة عنه فى حياته وهو يتحرك من مرسمه إلى حديقته، وصورته وهو يتأمل الزهور ويختارها كدوافع للرسم يستخرج منها أفكاراً لتشكيلات متعددة. وظهر كتاب «الحياة مع بيكاسو» الذى تحكى فيه «فرانسوا جيلوت» (Francoise Gilot) أسرار حياتها فى عشر سنوات مع هذا الفنان، وقد ذكرت تفاصيل كثيرة عن علاقته بزملائه الفنانين فى وقته، ومن بينهم هنرى ماتيس الذى تذكر فرانسوا أن بيكاسو اصطحبها ذات يوم لزيارته - قال بيكاسو لفرانسوا : «ارتدى بلوزتك الخضراء البنفسجية mauve وسروالك الأخضر الداكن الوبرى Willow green، وهما لونان يحبهما ماتيس كثيراً».

وتقول فرانسوا : «إن ماتيس كان يعيش فى منزل أجره قبل نهاية الاحتلال النازى لفرنسا فى «فنس»، وهو قريب من كنيسته الآن. وعندما وصلنا إلى هناك، كان ماتيس فى الفراش، حيث أنه لاينهض من الفراش إلا ساعة أو اثنتين يوميًّا نتيجة العملية. كان يبدو فى وضعه المشرق أشبه ما يكون بالبوذا. كان يقطع أشكالاً بمقص كبير الحجم، من أوراق جيدة المظهر مطلية بألوان الجواش، تبعاً لتوجيهاته. «أنا أطلق على هذا رسماً بالمقص» قال ماتيس. «إنه كان يعلق الورق فى السقف ثم يرسم فوقه، وهو متمدد فى الفراش، وذلك باستخدام الفحم المثبت فى نهاية عصا من البامبو، وعندما ينتهى من مقصوصاته، فإن سكرتيرته «ليديا» Lydia تضعها فوق الحائط على أرضية من الورق التى رسمها. والعصا البامبو والفحم علامات تشير إلى أين تلصق هذه المقصوصات، وهى تحاول أولاً أن تشبك المقصوصات بدبابيس فى أوضاعها، ثم بعد ذلك تغير من أضاعها تباعاً حتى تستقر على الوضع المضبوط، وتحدث العلاقات التى يجب أن تتحقق بين الواحدة والأخرى».

وتتحدث فرانسوا على أنه فى هذا اليوم رأت هى وبيكاسو مجموعة من الصور كان يحاول إنجازها، ومن بينها تنوعات فى مدخل، واحدة منها كانت عارية أقرب إلى الطبيعة وصورت باللون الأزرق، وكان تبدو غير متزنة تماماً، فقال بيكاسو لماتيس : «يبدو لى أنه فى تكوين مثل هذا لايمكن أن يكون اللون أزرقاً، حيث أن اللون الذى يوحى به مثل هذا الرسم هو الأحمر القرنفلى pink أما بالنسبة لرسم آخر مغاير، قد يكون اللون الأزرق أكثر تناسباً للعارية،

لكن الرسم هنا يوحى بشريحة من اللون الأحمر القرنفلى pink وقال ماتيس هذا حقيقى وأنه سيغيرها. ثم وجه ماتيس نظره نحو فرانسوا قائلاً : «على أية حال لو أننى صنعت صورة لفرانسوا، فإننى سأجعل شعرها أخضرًا». قال بيكاسو: «ولكن لماذا تصنع صورة لها؟»، قال ماتيس: «لأن لها رأساً يثيرنى، وحاجبين مرفوعان كعلامة الثمانية التى تضعها فوق الخروف للتأكيد».

أطرق بيكاسو: «لعلك لاتخدعنى - إنك إذا جعلت شعرها أخضرًا، فإنك تفعل ذلك لتتمشى مع السجادة الشرقية الموجودة فى الصورة».

وعلق ماتيس : «وسوف يكون الجسم أزرقاً لتجعله يتمشى مع بلاطات الحمام الزرقاء».

وحينما انصرف بيكاسو مع فرانسوا قال لها وغريزة الملكية تتملكه وهما يهمان بالصعود إلى العربة : «حقيقة إن هذا الأمر أخذنا بعيداً، فهل أنا أقوم بعمل صور لليديا؟» فقالت فرانسوا إنها لاتجد علاقة بين الموضوعين ولكن بيكاسو أردف قائلاً : «على أى حال إنى الآن أعرف كيف أصنع صورتك».

وتظهر من هذا الحوار العوامل الإنسانية المحركة لشعور الفنانين، وكيف كان يتحدى كل منهما الآخر ويلهمه بضيرة جديدة لم تكن لتخطر على باله. ويبدو أن ماتيس كان غارقاً فى الأبحاث اللونية فى شتى صوره، حتى أنه عكس هذه المناقشة التى أدت فيما بعد إلى أن

يرسم بيكاسو فرانسوا، فتذكر ما قاله ماتيس عن شعر فرانسوا الأخضر، وقال وهو ينجز صورتها : «إن ماتيس ليس وحده الذى يستطيع أن يرسمك بشعر أخضر». وقد انتهى بيكاسو حينئذ بصورة رمزية لفرانسوا أسماها «المرأة النباتية» (La Femme Fleur) وأنتجها عام ١٩٤٦، وفيها الحس بغصن وأوراق الشجر.

وحينما ينتقل بيكاسو مع فرانسوا ليزور «جورج براك» فى مرسمه ـ وهو الذى كان صديقه الحميم فى شبابه - فإن استجابة بيكاسو للزيارة تختلف تماماً عن استجابته لزيارة ماتيس. فقد حاول أن يعرِّف بيكاسو براك بفرانسوا، لكنه لم يجد منه إلا استجابة فاترة وأخذ يدعوها بلقب آنسة، ونظر بيكاسو لذلك شذراً. أهى إهانة موجهة له، أم لها؟ وأخذ ينقد براك بعد عودته من زيارته، إنه حتى لم يفكر فى دعوتهما على الغذاء معه!! وأخذ يقارن بين إنسانية هنرى ماتيس، وأنانية براك، حتى أنه كان يتبادل مع براك بعض لوحات الطبيعة الصامتة التى تحوى: براد شاى، وليمون، وتفاح، وكان بعضها مع صوز أخرى لماتيس وغيره، فبعد عودة بيكاسو من زيارة براك، لاحظت فرانسوا اختفاء هذه الصور كلية.

ومن البديهى أن بيكاسو لم يكن ينظر إلى هنرى ماتيس كمنافس، حيث أنه يكبره بثمانى سنوات واعتبره بيكاسو حينئذ ينتمى إلى جيل آخر. أما براك فكان سنه متقاربًا مع بيكاسو، وعلى ذلك كان ينظر إليه هذا الأخير كمنافس خطير، وظهر ذلك فيما قالته فرانسوا عن صلة أحد الشعراء بكل منهما، فقد كان يجتمع بهما الاثنين معاً،

لكن بيكاسو حينما كان يزور براك ويجد الشاعر عنده، كان يشك فى إعجاب الشاعر ببراك أكثر من إعجابه به، وزاد شك بيكاسو حين ظهر كتاب لهذا الشاعر عن براك.

أما بالنسبة لماتيس، فكان فارق السن بينهما يشكل علاقة مختلفة، وجدير بالذكر أن هنرى ماتيس يذكر أنه فى حداثته كان مغرماً بالفنان رنوار حتى سعى إليه ولقيه، وعرض عليه بعض لوحاته، ولم يمنحه رنوار أى ثناء يذكر، بل قال له أنه ليس مصوراً، ومع ذلك اعترف له بأن هناك شيئاً يدعوه إلى التفكير فى أعماله، وهو أن اللون الأسود - الذى يكاد يعتبر جريمة إذا وضعه فنان فى صوره - وضعه ماتيس فى مكان من الصعب خلعه منه، ويعلق ماتيس على ذلك بأنه من الصعب على أى جيل من الفنانين الحكم على الجيل الذى سيأتى بعده، لكنه أيسر عليه أن يصدر حكمه على الجيل الذى يسبقه، والجيل الذى يعاصره.

يقول رنوار معلقاً على أعمال ماتيس التى عرضها عليه : «حقاً لا بد أن أقول الحقيقة. لا بد لى أن أقول أننى لا أحب ما تفعله لأسباب كثيرة. أود أن أقول أنك لست حقيقة مصوراً جيداً، أو حتى مصوراً رديئاً جداً، لكن هناك شيئاً يمنعنى من أن أقول لك ذلك : حين تضع بعض الأسود فإنه يمكث هناك تماماً فوق اللوحة. طوال حياتى كنت أقول دائماً لا يستطيع أحد أن يستخدم اللون الأسود دون أن يحدث فجوة فى الصورة. الأسود ليس لوناً. الآن أنت تتحدث

بلغة اللون، لكنك تضع الأسود وتجعله مستقراً، لذلك على الرغم من أننى لاأحب كلية ما تفعله وأميل إلى أن أقول لك أنك مصور ردىء، إلا أننى أظن أنك مصور على أى حال».

ويعلق هنرى ماتيس مبتسماً : «ألا ترى أنه من الصعب فهم وتقدير الجيل الذى يأتى فى المستقبل، ولكن حين يسير الإنسان تدريجيًّا عبر الحياة فإنه لايخلق لنفسه لغة فحسب، بل عقيدة جمالية موازية لها ويعنى هذا أنه فى نفس الوقت ينشىء لنفسه القيم التى يخلقها، إنه ينشؤها على الأقل بإحساس مطلق، وهنا يتضح مدى الصعوبة لأى فنان يريد أن يفهم نوعاً من التصوير، تكون نقطة انطلاقه أبعد من النقطة التى حققها، لأن دعاماتها تكون مختلفة تماماً. وحينما نلحق بمسرح الحوادث، فإن حركة التصوير تحتوينا لفترة. وتبتلعنا، وقد نضيف بعض ما يؤكد هذا القيد، ثم تطرد الحركة فى مسيرتها لتنسانا فى الطريق، ونحن نخرج منها، وحينئذ يستحيل علينا فهمها».

ولم يبد أن بيكاسو وافقه على رأيه، حيث أنه يرى فى أعمال كبار الفنانين أمثال «بوسان» - على الرغم من أنه قد لايحبه مباشرة - قيماً تستمر مؤثرة لا شعوريًّا من فرد إلى آخر، ومن جيل إلى غيره، دون أن نحاول أن نلغى أنفسنا أو نفرضها على اتجاه معين، ولنا عودة فى ذلك عندما نعرض لشخصية بيكاسو. وقد صرح بيكاسو لفرانسوا فى تعليقه على «مارك شجال» الذى يكن له احتراماً

كبيراً كمصور، قال «حينما يموت ماتيس، فإن شجال يصبح المصور الوحيد الباقى الذى يفهم حقيقة اللون».

وخلاصة القول أن هنرى ماتيس بقدوته للحركة الوحشية، استطاع أن يحقق ما يلى :

١- انطلق باللون إلى آفاق أرحب مما وصل إليه التأثيريون.

٢- حرر اللون حتى من ارتباطه الشرطى بالشكل، وجعله أداة للبناء.

٣- تكشف لغة توافقية فى اللون تنسب إلى شخصه، بعد هضمه للتراث الشرقى والفارسى فى الفن.

٤- أعطى مغزى جديداً ذكياً للتكوين فى التصوير، مما جعله لغة أقرب للفهم بالنسبة للأجيال الناشئة من الفنانين.

٥- أخضع الموضوع للغة التشكيل.

٦- انطلق بسجية فى تحريفاته ليخدم قوة التعبير، غير عابىء بالمدخل الفوتوغرافى الساذج للحقيقة البصرية.

٧- حطم كثيراً من القواعد المحفوظة وانطلق مطبقاً ما هو مضاد لها، وحقق إبداعاً بتطبيقاته.

٨- حقق فى إنتاجه البساطة الرائدة، لكنها بساطة السهل الممتنع.

٩- مهد - بجرأته فى استخدام مسطحات اللون، لبعض الحركات التجريدية التى جاءت بعد ذلك، مثل حركة الخداع البصرى.

وحينما نتحدث عن غيره من قادة الحركة، قد لا نجد بينهم نمطًا موحداً، وهذا أمر طبيعى، لكن قد نلاحظ بينهم ثورة كامنة نحو الإبداع، كل بأسلوبه المميز، وإضافته الفريدة، واستلهامه لطبيعة العصر بعقلية تجريبية متفتحة. وسنتعرض هنا لفنانين، أمثال : «جورج روووه»، و « أندريا ديران»، «موريس دى فلامنك»، و «راؤول دوفى». كنماذج للتفكير فى هذا الاتجاه. أما «جورج براك» فسيأتى الحديث عنه تحت المذهب التكعيبى، حيث أنه خاض طويلاً فى هذا الاتجاه بعد تركه للوحشية (شكلا ١١ , ١٢).

جورج روووه : Georges Rouault (١٨٧١ - ١٩٥٨)

بعد أن فهمنا شيئاً عن رأى رنوار فى البقع السوداء التى تخرق الصورة، وتحذيره للمصورين من عدم استخدام اللون الأسود ـ حيث فى رأيه أنه ليس لوناً على الإطلاق ـ ما باله ليرى ما فعله جورج رووه، وكان أكثر الفنانين استخداماً لهذا اللون، يحيط به كل أشكاله ومخلوقاته. حتى شكل من طريقة استخدامه له أسلوباً مميزاً فى القرن العشرين. وجورج روووه كان يعمل فى بعض الكنائس فى فن الزجاج المعشق بالرصاص، والكل يعرف كيف يحيط الرصاص بالزجاج ويعطيه أشكالاً محددة. استوعب روووه ذلك فى تصويره، وأبدع أشكالاً غارقة فى حدود من الألوان الفاتحة والسوداء، نعرف منها شخصيات: المسيح، والأتباع، واللصوص، والقضاة، والمحلفين، والعروس. وكل أعماله تظهر فيها الوجوه، وتتأكد،

وجوه تحمل دسامة اللون : الأحمر الفاتح، والأخضر، والمصفر الفاتح. وطلاء التصوير سميك، له ملمسه وظلاله حول الألوان الأخرى المجاورة. ولعل اهتمامات رووه الدينية كانت أكثر من غيره من معاصريه، حيث ظهر ذلك جليًا فى تعبيره فى لوحات متعددة عن شخصية المسيح بأسلوبه الحديث. والاتجاه التعبيرى واضح فى رووه حيث السحن المختلفة، والأعين الشاخصة، والشعر الملىء بالخصل.

ولد جورج رووه فى باريس فى ٢٧ مايو ١٨٧١، وتوفى فى باريس فى ١٣ فبراير عام ١٩٥٨. وفى عام ١٨٨١ تلقى تعليمه فى أول دروس فى الفن من جده «ألكزاندر شامبدافوان» (Alexandre champdavoine)، وتتلمذ كصبى فى الزجاج المعشق بالرصاص مع «تامونى» (Tamoni)، و «هتش» (Huch)، وقد كان يرمم الشبابيك المعشقة بالرصاص فى هذه الفترة (١٨٨٥-١٩٠٠). واهتماماته بالفن الدينى ازدادت توسعاً بتدريبه فى مدرسة الفنون الجميلة، حيث أنه بدأ دراسته مع «إلى ديلونى» (Elie Delaunay)، ثم دخل استديو «جوستاف مورو» الذى كان طرازه الخيالى Leon Bloy مؤثراً كاثوليكيًا جديداً فى تكوينه. كان صديقاً للكاتب «ليون بلوى» (mystical) الذى قدمه بدوره للفيلسوف «جاك ماريتان» (Jaques Maritain) الذى كتب مقالاً عن الفنان عام ١٩٢٤.

وقد عرض رووه بين الحين والحين فى باريس، فى البداية «صالون الفنانين الفرنسيين» (١٨٩٥-١٩٠١)، ثم بعد ذلك فى

«صالون الخريف» (١٩٠٣-١٩٠٨)، حيث أنه فى عام ١٩٠٥ تضمنت المعروضات الوحشية أعماله. وبعد معرضه الأول الخاص عام ١٩١٠ الذى أقامه فى «جايرى درويت» (Galarie Druet)، بدزت شهرته تزداد. وفى عام ١٩١٣ اشترى محتويات مرسمه «امبرواز فولارد» (Ambroise Vollard) الذى أصبح عميله ومندوبه عام ١٩١٧، والذى اضطر ورثته عام ١٩٤٧ - بعد محاكمة - إلى إعادة ٧٠٠ قطعة للفنان، ومن بين هذه ٣١٥ استطاع رووه أن يحرقها أمام موظف قضائى (court official). ومنذ عام ١٩٣٠ أقيمت كثير من معارض رووه خارج فرنسا وأكسبته شهرة عالمية، كانت ذروتها أن حظى بتشييع الدولة له يجتاز رسمى عام ١٩٥٨.

ولم تقتصر موضوعات رووه على النوع الدينى فحسب، فتمشياً مع ما كان سائداً، ظهرت له تعبيرات - بجانب المسيح - باستخدام: مهرج السيرك، والقضاة، والأزواج، والأقارب، واللصوص، والعاهرات. وكان يستخدم موضوعاته رموزاً للخير والشر وكأنها فى كرنفال يحكمها اللون الأسود فى محيطها، الذى له دلالة رمزية مستمدة من تراث الرصاص الذى يحيط بالزجاج فى نوافذ كاتدرائيات القرون الوسطى. وينطوى أسلوب رووه تحت التعبيرية، فكأن ارتباطه في البداية عام ١٩٠٥ بالوحشية، جعله يختط طريقاً مليئاً بالتعبير فيما بعد يربطه بفنانى الشمال، أمثال: «فان جوخ»، وإدفارد مونخ» Edvard Munch (١٨٦٣-١٩٤٤)، و «جميز آنسور» James Ensor (١٨٦٠-١٩٤٩). ويرى «هربرت ريد» أن مؤسسى الاتجاه التعبيرى يقع ميلادهم بين عامى: ١٨٤٩، و ١٨٧٠، ومنهم

«كريستيان رولفس» Christian Rohlfs (١٨٤٩-١٩٣٨)، و «فرديناند هولدر» (١٨٥٣-١٩١٨)، و «جيمز آنسور»، و «إدفارد مونخ»، و «ألكسى فون جولنسكى» Alexei von Jawlensky (١٨٦٤-١٩٤١)، و «واسيلى كاندينسكى» Vassily Kandinisky (١٨٦٦-١٩٤٤)، و «إميل نولد» Emil Nolde (١٨٦٧-١٩٥٦)، و «إرنست بارلاخ» Ernst Barlach (١٨٧٠-١٩٣٨). وبعض هؤلاء يتعرض لهم المؤلف بالتفصيل عند التحدث عن التعبيرية.

والجدير بالذكر أن بداية الحركة الحديثة التى كان مركزها باريس ومهدت لها الحركة التأثيرية، إنما قامت فى الحقيقة على أكتاف كثيرين ممن نزحوا إلى العاصمة الفرنسية، من الشرق والغرب، باعتبارها مركز النشاط التشكيلى، والجو الفنى الحر، الذى يتقبل إبداعات لاحصر لها. وكل من كان يترسم فى نفسه استعداداً فنياً وواتته الظروف، كانت قبلته باريس، يأتى إليها مهما كلفه هذا الأمر من مشقة، أو مال، أو تضحيات. وقد وفد إلى باريس الكثير فى مستهل القرن العشرين. ويقول «هربرت زيد» : «من كل اتجاه وجد الشبان من الفنانين طريقهم إلى باريس. وفى السنوات العشر الأولى، كل فنان كل له دور فى قيادة الحركات الجديدة فى القرن الجديد، زار باريس، وكثير منهم جاء ليستقر. بعضهم ولد فى باريس أو بالقرب منها، مثل : رووه، وبيكابيا، وديلوناى، وأوتر يللو، وديران، وفلامنك، وبعض الفنانين الفرنسيين نزحوا إلى باريس من الأقاليم : براك وليجيه فى عام ١٩٠٠ وآراب ومارسل د. وشامب فى ١٩٠٤، وجاء بيكاسو إلى باريس لأول مرة عام فى ١٩٠٨،

وشجال فى ١٩١٠ . زار كاندينسكى باريس فى ١٩٠٢ ، وبعد ذلك فى عامى ١٩٠٦ ، ١٩٠٧ ، وبول كلى فى ١٩٠٥ . وجاء جوان جرى واستقر فى عام ١٩٠٦ ، وجاء من ألمانيا نولد فى ١٨٩٩ ، وبولا مودرسوهن بكر (١٨٧٦-١٩٠٧) (paula Modersohn-Becker) فى ١٩٠٠ ، وفرانز مارك فى ١٩٠٣ . ومن إيطاليا جاء كارل فى ١٩٠٠ ، وبوكشيونى فى ١٩٠٢ ، وسفرينى وموديليانى عام ١٩٠٦ . حتى من أمريكا وصل بعض فنانى الطليعة : جون ماران فى ١٩٠٥ ، وكذلك ماكس وبر الذى ترك باريس وبدأ حركة جديدة فى نيويورك»[١] .

وكا هناك بعض الفنانين الذين يعملون فى ميونيخ - ولم يكتب عن حركة ميونيخ الكثير ، لعل مدرسة باريس كانت طاغية عليها - ومنهم «واسيلى كاندينيسكى» ، وألكسى فون جولتسكى» ، و «نعوم جابو» ، و «بول كلى» .

لكن فى باريس ظهر الفنانون الذين تحركوا فى اتجاه مضاد للتأثيرية ، وكان على رأسهم - كما ذكرنا - «هنرى ماتيس ، وآخرون . ولاشك أن النزعة الوحشية (wild beasts) نسبة إلى عنفها وقوتها التعبيرية ، هى التى وجدت هوى فى نفس رووه ، برغم أن إحساساته الدينية ، وتلمذته القديمة على الزجاج المعشق بالرصاص ، جعلت له مدخلاً مغايراً لهنرى ماتيس ، ولكن هذا بلاريب كان يثرى اتجاه الحركة الإبداعى ، لأن أنصارها لم يلتزموا بخط سير واحد ، أو

(١) Herbert Read, **A Concise History of Modern Painting**, N.Y.: Frederick A. Praeger, 1959 p. 33.

طراز معين، أو إطار مسبق للتفكير يحد حركتهم، كل غايتهم الثورية تحرر فى : الشكل، واللون، والموضوع، والآداء، بالأساليب التحريفية التى تظهر الحقيقة الفنية وتجلوها، بما يتفق والعقل الحديث. وإذا كان لنا أن نلخص فى إيجاز ما أضفاه جورج رووه، أو أضافه لحركة الفن الحديث - يمكن تلخيص ذلك فى بنود محدودة :

١- لعب بعجينة التصوير - بدسامتها وسمكها - ليشكل صوره بفيض من القوة التعبيرية، لم يعرفه فن التصوير بهذا النحو من قبل.

٢- تمكن من أن يستخدم اللون الأسود الذى كان حتى رنوار محرماً، وباستخدامه حرر أداة من أدوات التعبير، بل وقوة مثيرة من مقوماته الرئيسية، وأفاد فى ذلك من تلمذته على الزجاج المعشق بالرصاص.

٣- لم ينشغل (بحسوكة) السطح، ولا بالحرفنة الكلاسيكية، لصقل الأشكال لمضاهاة الطبيعة الظاهرة، ولكنه بقوته التعبيرية المتدفقة سمح لبطش الألوان أن تشكل كيانات شخوصه بتفرس مميز، حيث تنساب الألوان : الزرقاء، والحمراء، والصفراء، والسوداء، فى تداخل تعبيرى مميز يمثل شخصيته الفريدة فى القرن العشرين.

٤- لم يجرفه التيارالتكعيبى برغم توازى إنتاجه لهذه الحركة، فقد ظل بشموخه وبرموزه البصرية، ويعبر عن موضوعاته المتناقضة :

بين الخير والشر، وبين السرور والألم، وأحرق بشجاعة من إنتاجه ما لم يكن يرض عنه، لنزعته الدينية المتأصلة، وروحانيته (شكل ١٣).

راؤول دوفى : Raoul Dufy (١٨٧١-١٩٤٧)

وقد تمكن راؤول دوفى من أن يشكل لنفسه طرازاً خاصاً يعتبر امتداداً شاعريًّا لأسلوب «فان جوخ» فى التصوير. كان فان جوخ بخطوطه المتلاحقة قد وصل إلى أسلوبه التعبيرى التأثيرى المميز، الذى اعتبر امتداداً لفنانى الشمال. وقد اعتمد راؤول دوفى فى تعبيراته على اتجاهات تلك الخطوط، وزادها تنقيطاً باستخدام الدوائر الصغيرة، والجو الذى كان ييسره بانسياب الألوان، وتداخلها بعضها فى بعض بتدرج لافاصل فيه بين لون وآخر، وكان هذا الجو هو الأرضية التى يظهر عليها التعبير، فأوجد حساً شاعريًّا. ولم تخل تعبيراته من بعض الاتجاهات الرمزية، والزخرفية : الرمزية ظهرت فى تلخيص الأشكال بالطريقة التى يلجأ إليها الأطفال، والزخرفة فى تكرار الوحدات والمعالم المميزة، فالمراكب الشراعية زينت برايات متعددة، والمياه ميزت بفقاقيع دائرية متكررة، ومثل هذا التعدد والتكرار يولد إيقاعات زخرفية. ويلاحظ أن راؤول دوفى ارتبط فى بداية حياته بالنزعة الوحشية، وصاغ إنتاجه باتجاهاته المتحررة فى التقنية والأشكال، لكن ألوانه ظلت هادئة ومتأثرة بخصائص الألوان المائية التى تتميز بالشفافية (شكل ١٦).

أندريا ديران : André Derain (١٨٨٠ - ١٩٥٤)

وهو مصور فرنسى ولد فى «شاتو» (Chatou) بالقرب من باريس فى ١٠ يونيو عام ١٨٨٠، وتوفى فى «جارش» (Garches) بالقرب من فرساى فى ٢ سبتمبر عام ١٩٥٤. وفى الفترة بين عامى : ١٨٩٨، ١٨٩٩ حينما كان يدرس فى أكاديمية «كاريير» (Carriére)، كوّن صداقة مع فلامنك أبقى عليها طوال حياته، كذلك كان ماتيس صديقاً له إبان هذه الفترة. وفى فجر عام ١٩٠٠ أبدى اهتماماً فى طراز وتقنية الأساتذة القدامى، وذلك عن طريق نسخ لأعمال بعض الإيطاليين مثل «غيرلاندايو» فى لوحته (Desposition) الوحيدة بمتحف اللوفر. وفى عام ١٩٠٤ التحق ديران بأكاديمية «جوليان»، وفى العام التالى عمل مع ماتيس فى «كاليور» وعرض مع الوحشيين فى صالون الخريف، كما عرض فى نفس العام فى «جاليرى برت ويل» وفى صالون الأحرار. فى عام ١٩٠٦ زار لندن، وفى ١٩٠٧ تعامل مع وكيل له يدعى «خان ويلر». وفى عام ١٩٠٨ بدأت أعمال ديران تظهر تأثره بالتكعيبية، وقد وصل هذا التأثير ذروته فى صوره التى عرضها فى «كاجنس» (Cagnes) في ١٩١٠، فى السنة التى زار فيها أسبانيا والتقى ببيكاسو فى «كاداك» (Cadaques). وبعد قضاء فترة الجندية فى الحرب العالمية الأولي، أمضى حياته المهنية فى جنوب فرنسا، وفى إيطاليا. وفى عام ١٩٢٨ حصل على جائزة «كارنيجى» الدولية فى «بيتسبرج». وقد صمم صوراً إيضاحية لعدد من الكتب، وديكوراً لبعض المسرحيات.

ومن الغريب فى ديران أنه بدأ حياته تقدمياً لكنه انتهى كشخص محافظ. وأثناء حياته فى بداية هذا القرن، كان متأثراً بمخاطرات النزعة الوحشية فى ألوانه الصارخة، وتقنية فرشها، وفى نهاية الفترة كان أكثر تأثراً بالنزعة التكعيبية وطرازها الثورى، وتخلى عن ماضيه فى شبابه ونمّى طرازاً أكثر محافظة، لكنه لم يهضم هذا الطراز كلية، واتجه إلى الاهتمام بأعمال الأساتذة القدامى، وبخاصة التراث الفنى الفرنسى، وشأنه فى ذلك شأن دى شيريكو، وكارا - كان يوجه إليه النقد فى أنه كان يتجنب النزعة الحديثة، فى سبيل نوع من الواقعية يعتمد على الطرق المتوارثة للواقعية، والنظام البنائى للصورة.

وبرغم النقد الموجه إليه بشأن تقلبه بين : الحداثة والمحافظة، بين التطور العصري ومسايرة نزعاته، وبين الإنجاب بالماضى ومحاولة بذل الجد لاستمراره - ومن خلال هذا الصراع أنتج ديران لوحات لنسائه مبنية بطريقة تركيبية معمارية تبين مدى استفادته من التعكيبية، والبنائية، الحديثتين، لكنه فى نفس الوقت أكسب نماذجه الحية صلابة، وبعداً ثالثاً، هما خلاصة ما أفاده من الأساتذة القدامى. والحقيقة أن صراع ديران بين الحديث والقديم، كان يبرز باستمرار قلق الفنان التشكيلى المعاصر الذى يجد نفسه أحياناً فى متاهات لاينتهى فيها أحياناً بشىء له قيمة دائمة. فبعض الأعمال التى تستند إلى نظرية ثورية، كثيراً ما تعوزها التقنية والحذق فى التنفيذ، كى يسلم الجمهور بفاعليتها وقوتها التعبيرية، وإذا خلت من ذلك

كانت الصدفة هى جوهرها الوحيد. والصدفة وإن جاءت بأشياء ثمينة أحياناً، إلا أنها لاتحمل ضمانات التجودة والاستمرار والنمو، ما لم يحولها الوحى إلى شىء ذى قيمة بما يضفيه عليها من الذكاء البشرى (شكل ١٤).

موريس دى فلامنك، Maurice de Valmink (١٨٧٦-١٩٨٥)

وهو مصور فرنسى ولد فى باريس، واقتنع بأنه يتخصص فى التصوير بتوجيه من ديران. وقد ذاعت شهرته فى رسم المناظر الطبيعية وبخاصة مناظر الجليد. كتب أيضاً شعراً وقصصاً، ومقالات[١]. وتأثر فلامنك كثيراً بالنزعة الوحشية وأنتج فى غمارها فى بداية حياته. وهو لم يخرج عن موضوعاته البصرية التى تمثل مناظر لشوارع فى القرى، حيث توجد المساكن ذات السقوف المنشورية الشكل والأزقة التى يغطيها وحل الشتاء، وكان يتفانى فى إبراز ملمسها وأثر العربات التى شقت طريقها من خلاله، وألوانه داكنة.

وكان فلامنك من بين مجموعة الوحشيين، واشترك مع ديران فى مرسم واحد. كان فلامنك كاتباً، ولاعباً على الكمان، ومتسابقاً فى الدراجات، وكان يحب السرعة، والازدحام، والملاهى الشعبية. وظهر إعجابه بفان جوخ فى عام ١٩٠١، وبالنحت الزنجى فى عام ١٩٠٤، وبسيزان فى ١٩٠٧، وأبدى سخطه على التكعيبية باعتبارها

---

(١) The New Hutchinson 20th Century Encyclopedia, p. 1277.

نزعة ذهنية مغالى فيها وعقيمة (sterile). كانت أهم صوره عن المناظر الطبيعية التى تتأثر بالزوابع، أما إحساساته فكانت تميل إلى التعبيرية، وإلى الظلال الداكنة، والتأثيرات الضوئية القوية، والسماوات المتوحشة. كان يستخدم ضربات الفرجون بمساحات ملفتة، وكثافة ملحوظة، وقد تأثر فى ذلك بالفنان «جوستاف كوربيه» Gustave Courbet (١٨١٩-١٨٧٧) الذى كان يشبهه فى مجالات عدة. وفلامنك له مقتنيات فى عديد من متاحف الفن الحديث فى العالم[١]، (شكل ١٧).

(١) Peter & Lindu Murray, A, Dictionary of Art 8 Artists, Baltimore, Maryland: Penguin Books, 1963, pp. 338-9.

الفصل الخامس

المداخل إلى التكعيبية

مقدمة: ليس من اليسير فصل الحركات الفنية التى تظهر فى حقبة واحدة، بعضها عن بعض، والتحدث عن كل منها كما لو كانت عديمة الصلة بغيرها من الحركات. فطبيعة البشر الذين يعيشون فى حقبة واحدة، يتفاعل الواحد منهم بالآخر، والبعض قد يتحرك من معسكر إلى غيره باحثاً عن نفسه وعما يستطيع أن يحققه كشخصية فريدة، ولذلك يعتبر إنتاجه وليد التفاعلات، والجو السائد الذى يحرك التيار الفنى التشكيلى ويعطى له معالمه؛ وحتى لو وجدنا فناناً متميزاً على غيره، فلايتم ذلك عادة فجأة إذ لا بد له من تحضير، وفى هذه الفترة قد يقع تحت تأثير هذا أو ذاك : معجباً، أو مقلداً، أو متفحصاً، ولايصل إلى أسلوبه المميز إلا بعد أن يكون قد نفض الغبار عن هذه المصادر المؤثرة، والمحتمة بالنسبة له، فى أثناء تكوينه، وأخذ طريقه المميز فى وضوح وبلا تردد أو تذبذب.

ولنعد إلى صورة الفن التشكيلى فى بداية القرن العشرين فى باريس، أى بين حوالى (١٨٩٠-١٩١٠) حينما كانت ذروته الحركة التأثيرية - كما فصلناها فى الفصل الثالث - نجد أن التأثيرين كان

لهم ثلاث اتجاهات رئيسية، وقد ظهر لها تنوعات مع فنانين مختلفين: اتجاه جوجان إلى المساحات اللونية الشاسعة، وإلى الاهتمام بالحياة البدائية، وقد مهد ذلك إلى الحركة الوحشية التى فصلناها بزعامة ماتيس فى الفصل الرابع. والاتجاه الثانى كان يمثله فان جوخ، وهذا قد انتهى إلى الحركة التعبيرية الحديثة التى سيأتى ذكرها. أما الاتجاه الثالث فقد مثله الفنان سيزان، وهو اتجاه بنائى معمارى، وهذا قد سار شوطاً بعيداً نحو التكعيبية المسطحة، ثم المجسمة، وبعد ذلك إلى الحركة البنائية التركيبية، ثم إلى التجريد الخالص. وفى هذا الفصل نود التركيز على نشوء الحركة التكعيبية وتطورها.

ولكننا لا بد أن نقرر أن مسمى التكعيبية لم يكن من اختراع قادة الحركة، وإنما كان لفظاً ولد مع النقاد حينما تعرضوا لتحليل الأعمال وبيان منبعها. وقد يكون من المفيد فى هذا المقام تذكر ما قاله بيكاسو : «حينما تكشفنا التكعيبية، لم نكن نقصد بتاتاً إكتشافها وإنما كنا نود التعبير عما فى أنفسنا»[1]. فالأصل إيجاد مدخل للتعبير يكشف عن الحقيقة الفنية، ويبين قيماً قد يكون فات على أجيال أخرى اكتشافها. ولنتناول بالبحث فى مقدمة قادة الحركة، الفنان بابلو بيكاسو.

---

(١) محمود البسيونى، آراء فى الفن الحديث، القاهرة : دار المعارف بمصر، ١٩٦١، ص ١٠٤-١٠٥.

بابلو بيكاسو : Pablo Picasso (١١٨١ - ١٩٧٣):

فنان أسبانى المولد، وهو ابن لمعلم الرسم «جوزى رويز بلاسكو» José Ruiz Blasco ومن أم أندالوسيان تسمى «ماريا بيكاسو لوبز» Maria Picasso Lopez واستمر يستخدم اسم رويز حتى عام ١٨٩٨. ولد فى «مالاجا» Malaga وفى سن العاشرة كان فناناً ناضجاً، وفى السادسة عشر أقام أول معرض له، وفى عام ١٩٠٠ قام بزيارة هامة لباريس حيث قرر البقاء. وفى أثناء مرحلته الزرقاء (١٩٠١-١٩٠٤) صور أشخاصاً غامضين mystic محرفين بألوان زرقاء، وأعقب ذلك فترة حمراء (١٩٠٥-١٩٠٦) ولم تدم طويلاً. وفى عام ١٩٠٧ أتم لوحته المشهورة «نساء أفنيون» التى اتخذت الحركة التكعيبية طريقها من خلالها. لم يتبع نموه السريع أى خط مستقر بعد ذلك، فقد خاض تعبيرات يمكن أن تتجمع تحت : الكلاسيكية، والرومانتيكية، والتعبيرية، والتجريدية، والطبيعية. كما كانت له مغامرات فى : الخزف، والنحت، ورسوم لاستعراض باليه فى عام ١٩١٧، وصور إيضاحية لبعض الكتب، مثل كتاب : Ovid's Metamorphoses وصور لوحات نصفية لشخصيات مثل : «سترافينيسكى» Stravinisky، و «فاليرى» Valery وغيرهما. وأهم عمل معترف به على مستوى عالمى لوحته المشهورة : «جورنيكا» التى أنجزها عام ١٩٣٧، وهى تمثل كابوساً أو حلماً مزعجاً ترجمه إلى لوحة حائطية تمثل الحرب الأهلية ومصائبها فى أسبانيا. وله فرادة فى اختراعاته الشامخة الخصبة، كما أن له تأثيره بالنسبة

للهاوى، والمتخصص، على حد سواء[1]، وكانت معارضه تجتذب جمهوراً كبيراً حتى أن صحف يوم ٢/٦/ ١٩٨٠ تذكر أن الأمريكيين ينامون على الأرصفة فى انتظار أن يسمح لهم بزيارة معرضه[2].

ولقد انتقل بيكاسو من مرحلة إلى أخرى فى تعبيراته الفنية، حتى أن كل واحدة مها يكاد يكون لها طابع خاص بها : الأولى ويطلق عليها المرحلة الزرقاء، اهتم فيها باللون الأزرق وتنوعاته ودرجاته، وكانت موضوعاته شبه مأسوية فتشاهد صور الأشخاص يرتعشون من البرد، وصورة من الحياة يظهر فيها الرجل والمرأة بأجسام عارية متلاصقة وحولهما مناظر للطفولة والكهولة، وكل الأشخاص تنم عن الصرامة والجدية. وفى هذه الفترة أيضاً صور المكوجى الذى يضغط بكل جسمه فوق المكواة لينفرد القماش من تحت يديه، وتظهر المغالاة فى إبراز ميل الرقبة، وانثناءة الكتف، وضغط الأيدى، بما يبرز تعبير المعاناة أثناء العمل، الذى يعكس الجد والعرق، وقد صنف فى هذه الصورة أزرقاته ليخدم الموضوع.

ولايمكن الادعاء بأن هذه الفترة أكاديمية، فالتزامه بالناحية البصرية لم يكن على النهج المتبع فى مدارس الفنون، حيث يكون كل من اللون والضوء من النوع المحفوظ الذى يتكرر بأساليب واحدة بين سائر التلاميذ، والمعلم. لكن تركيز بيكاسو فى هذه

---

(١) E.M. Horsley (ed.) **The New Hutchinson 20th Century Encyclopedia**, London: Hutchinson and Co. Ltd., 1977, p. 992.

(٢) الأهرام : ٢/٦/ ١٩٨٠.

الفترة على اللون الأزرق معناه أنه اشتق لنفسه منهجاً، ولغة خاصة، ومازالت إلى وقتنا هذا شيئاً مميزاً بالنسبة لهذه الفترة من أوائل القرن العشرين. ثم إنه وإن كان قد تأثر بتولوز لوترك، أو بسوراه، إلا أن النسيج الأزرق الذى وصل إليه هو من إبداعه الذاتى، ولم يكن يحمل تقليداً ظاهراً لأى ممن تأثر بهم.

وعدم استقرار بيكاسو على منهج معين وقلقه المستمر، ولإحساسه بحاجته إلى الجديد، وضرورة الإبداع - ليشتق له خطاً مميزاً، نجده كان ينتقل من مرحلة إلى أخرى. مازال فى الفترة الزرقاء بصريًّا وإن كان الموضوع يؤلف بطريقة فيها تحرر، أى لايلتزم فيها بمسرح فوتوغرافى لأرضية من نوع واحد. ففى صورة «الحياة»، جمع الجنسين : الذكر والأنثى، أو آدم وحواء، فى شبابهما، وكهولتهما، ونسلهما، الذى يعبر عن امتداد الحياة، كل ذلك فى صورة واحدة، ولو أنها بصرية فى مجموعها إلا أنها تحمل بوادر لاهتماماته الرمزية التى أخذت طريقها بوضوح فى المستقبل.

انتقل بيكاسو إلى مرحلته القرمزية أو الحمراء، وهنا تظهر الألوان أكثر زهواً وحرارة، ويقل الاكتئاب الذى صاحب الدراما فى الفترة الزرقاء. وفى تلك المرحلة الوردية كان إعجاب بيكاسو بالنساء البدينات، ولعله كان متأثراً بالفن السومیرى حيث ضخامة الأجسام والأطراف واضحة. ففى صورة له وتسمى «الفلاحون الناعسون» Sleeping Peasants صورها عام ۱۹۱۹ بألوان الجواش، وتعبر عن

راحة الفلاحين بعد عناء العمل وفى وقت الظهيرة - نجد أن الفلاحة قد نامت على ظهرها مسترخية وأجزاء من ثدييها مكشوفة فى أوضاع مثيرة، ويديها مفرجتين، بينما رأسها يرتكز إلى الوراء فوق فخذ زميلها، أما زميلها الفلاح الذى يستريح بجوارها فقد صور فى وضع يكملها من الناحية التركيبية، لكنه فى نفس الوقت ينم عن نزعة تعبيرية رومانتيكية، وحيث يكور جسمه ليحيط حواء بحس خفى، يبدو فى انحنائه، وحركته، واتجاه يديه المفرطحتين. وهذه اللوحة فيها الأحمرات، والبرتقاليات، والأصفرات، بتنظيمات واعية.

ولقد ظهرت فى صور بيكاسو موضوعات متنوعة، وأهم ما فيها أنها بعيدة عن الموضوعات الدينية الكنسية. وكانت تبدو فيها حواء فى أوضاع مختلفة تبعاً للموضوعات، وظهر مهرج السيرك، والقتلة وهو موضوع عالجه «مانيه وجويا». وصور بعض الشخصيات التى كانت تدور فى فلكه، مثل «جرترودستين» بعينيها المبنيتين بطريقة حادة، وبعض عشيقاته.

ولم يستمر بيكاسو طويلاً فى هذا الاتجاه، فكان وزميله «جورج براك» مشغولين بما تركه «سيزان» من أفكار وتراث، وكان لا بد لهما أن يجتازا بأفكار سيزان مسافة أكبر إلى الأمام ويحققان ما كان يأمل أن يحققه هذا الفنان الراحل.

كان سيزان يقول : إن كل جسم فى الطبيعة يمكن ترسيبه إلى معادله الهندسى، أى إلى: مربع، أو مستطيل، أو دائرة، أو

مخروط، أو منشور، أو مكعب، وسيزان إنما كان يؤكد على منهج بنائى للأعمال الفنية، فالعمل الفنى أساسه الهندسة التى يقوم عليها، أو العلاقات التركيبية التى يحتويها، وهى أساس التكوين وجوهر البناء. وقد ظهرت فى أعمال سيزان الأخيرة - وبخاصة فى البيوت التى كان يصورها، وفى تفاحه الذى اشتهر به، سمات عمليات البناء: فى سطوحها البارزة، وهندستها المميزة، مما حدا ببعض النقاد والمحللين أن يترجموا بعضها إلى أشكال هندسية وأظهروا تلك المعادلة التركيبية التى كانت شبه مضمرة، إلى الوضوح.

ترك سيزان فكرته على هذا النحو، وهى أقرب للنظرية منها إلى التطبيق المحقق، ولكن بالنسبة لبيكاسو وزميله براك، فقد رأيا فيها احتمالات أبعد مما وصل إليه سيزان عمليًّا، وساعدهما على المضى فى هذا الاتجاه ما كان يتجه إليه العصر من اهتمام بالفنون : البدائية، والزنجية، والشعبية، وغيرها، وكلها أمور كانت توضح أن الحقيقة الفنية ليست فقط ضوئية كما حاول إبرازها التأثيريون، ولا هى تحريفية بألوان صاخبة غفلة كما أبرزها الوحشيون، وإنما هى أساساً تركيبية وبنائية معمارية كما وضحت فى هذا المذهب التكعيبى بأبعاده المتطورة.

يوجد بباريس متحف مشهور اسمه «متحف الإنسان» La Musée d'Homme ويحتوى هذا المتحف - لعله من الوجهة الأنثروبولوجية

- على نماذج من الفن الزنجى الإفريقى، وهذه المحتويات تحتاج إلى وقفة حضارية لنتبين من خلالها تأثير الشعوب المستعمرة على الشعوب المستعمرة. ففى الوقت الذى تزخر فيه المدنية الغربية بالسيارات ذات الألوان البراقة والمتعددة الموديلات، والحياة المعيشية التى تأثرت بالآلة وبالكهرباء، من : ثلاجات، وبوتاجازات، وراديوهات، وتليفزيونات، ووسائل مواصلات سريعة كقطارات الأنفاق والطيارات، وأنواع الملابس المشتقة من الصناعات البترولية كالبوليستر وأنواع النيلون وغيرها. كل هذه المدنية لم تجد لها إشباعاً لوجدانها فيما اخترعته من آليات، بل كان تعويضها فيما تكشفته من فنون لدى القبائل الزنجية، سواء فى الموسيقى، أو الرسم، أو النحت، وحتى من أنجزته بعض القبائل المتوحشة.

لقد كان «جوجان» أول شرارة تنطلق لهجرة مدينة باريس والذهاب إلى تاهيتى، ليعيش الحياة على فطرتها، وأصالتها. وكان «فان جوخ» يجوب المزارع ويقف بحامله تحت أشعة الشمس المحرقة، لينقل وهج الشمس فوق سنابل القمح المتراصة، بألوانها المتلألئة الذهبية ذات الوميض الأخاذ. معنى ذلك أن الجو الذى تركه التأثيريون فعلاً وعملاً، ونظرية واتجاهاً، أخذ بألباب بيكاسو وبراك، ليتأملا الحقيقة الفنية من وجهة نظر جديدة تعتبر امتداداً لما قاله سيزان، وآمل أن يحققه قبل وفاته. وفى نفس الوقت وجدا أعينهما مأخوذة إلى قيم تعبيرية لم تكن معروفة فى القرون السابقة،

أو معترف بها، كقيم الفن الزنجى، والفنون البدائية والمتوحشة - فماذا يصنعان؟

إذا تأملت أى تمثال من الفن الزنجى، ستقف على الحقيقة الآتية: أنه بناء هندسى : أسطوانات، ومخروطات، وأنصاف كرات، كلها تركب الجسم والأطراف. والشعر مهدل أشبه بالحبال المبرمة السميكة، والعيون قوسية بيضاوية لامجال فيها لأى جمال كلاسيكى، إنها نفحة الطبيعة، بعمقها وطلاقتها، معبر عنها بالقوة المباشرة المثيرة التى تجد أثراً باقياً عند المتذوق لها، ولعل مما ساعد على قوتها ارتباطها بطقوس: دينية، واجتماعية، وعقائدية، تؤكد قوتها، واستمرارها، وسحرها.

قال بيكاسو وبراك لأنفسهما : كيف يمكن لهذا الفن الزنجى أن تكون له هذه القوة التعبيرية، ونحن مازلنا نصور، ونعبر، مهتمين بالناحية البصرية فحسب؟ لماذا لانحاول بدورنا أن نعبر بمداخل أخرى، منتهجين منهة هذا الفنان الزنجى، لعلنا نصل إلى شيء مختلف تماماً عن الروتين السائد، بل ويؤكد قوة تعبيرية أكثر انطلاقاً؟

وسرعان ما شوهدت دراسات، وتقليدات، لتفاصيل مبكرة، مشتقة من الفن الزنجى. كان يجلس أمام بيكاسو أو براك شخص ما، ولا يدرى إلا وصورته قد تحولت إلى : مستطيلات، ومثلثات، وأشكال هندسية متراكمة. وفى الفترة بين (١٩١١، ١٩١٥) وجدت

صور لكلا الفنانين فى متاحف الفن الحديث بنيويورك، وباريس، ولندن، وبعض العواصم الأخرى - لانكاد نلمح فروقاً جوهرية بين إنتاج بيكاسو، وبراك، وبدا الاختلاف تدريجيًا عند الاهتمام بالطبيعة الصامتة، حيث ظهر العود أو الماندولين، ونوتة الموسيقى، وبعض الكؤوس، والمفارش، وكانت غالبيتها من النوع المسطح، ويستخدم فيه لون ودرجاته، فى معظم الأحيان النبيتى ومشتقاته بدرجات متفاوتة، وينتهى بالأصفر المائل إلى الاحمرار، ويمثل بدرجاته الأضواء المنتشرة فى ثنايا الصورة. ولم يكن مهمًا فى هذه المحاولات أن تظهر الصورة من زاوية واحدة وبلقطة تعادل ما تسجله الكاميرا، فالاتجاه التحليلى، التكعيبى، برر إدخال مجموعة صور فى صورة واحدة. كان ينظر الفنان من اليمين، ومن اليسار، ومن فوق، ومن أسفل، فى وقت واحد، كما يفعل الطفل عادةً. ولذلك فمجموعة المسطحات الناتجة من : مستطيلات، ومثلثات، ومربعات، وأقواس، وأنصاف دوائر - هى ملخص اللقطات المتراكمة عند النظر للشىء الواحد من عدة زوايا وجمعها فى صورة واحدة، وقد برز ذلك بوضوح أكبر من النزعة المستقبلية التى سيأتى تفصيلها فيما بعد، لكن التكعيبية سارت فى تطور : من تكعيبية تحليلية مسطحة، إلى تكعيبية تركيبية مجسمة.

فى صور بيكاسو للوجوه، وفى «نساء أفينيون» «شكل ١٨»، كما فى «الموسيقيين الثلاثة»، تظهر التكعيبية المسطحة بمعناها التحليلى وهو تراكم الأشكال بحيث تكشف بعضها عن البعض الآخر، وهذا

الكشف للأشكال، وتداخلها وذبذبتها، يساعد العقل على التركيز على مجموع الصورة كتكوين، بدلاً من انصرافه إلى موضوع التعبير. وبذلك نجد أن المدخل التكعيبى يقترب من مجال الفن وقضاياه، أكثر من الاهتمام الدارج بالموضوع واعتباره مقياساً للفن.

وانتقل بيكاسو بعد ذلك إلى التكعيبية المجسمة التى تظهر بوضوح فى لوحته «امرأة جالسة» وهى عبارة عن كتل هندسية ومنشورات متراكمة بعضها فوق بعض، لتشكل فى مجموعها المرأة الجالسة. هذا التجسيم بتحريفاته انتهى إلى ما يشبه الاختراع، وهو مؤسس فى جوهره على مكتشفات الفن النجرو وممارساته.

وما من شك أن مسمى «التكعيبية» لم يخترعه بيكاسو أو براك، وعندما كانا يحاولان التعبير إنما كان ذلك مقصدهما، لكن النقاد هم الذين أضفوا على تعبيراتهم كلمة «التكعيبية»، محاولة لوصف ما حاولا إنجازه. واهتمام بيكاسو بالفن النجرو فتح له آفاقاً كثيرة، ومداخل جديدة للإبداع، جعلته يدرك تماماً أن إنتاج الصورة أو العمل الفنى له بداية تختلف كلية عن النهاية، أى أن الحقيقة الفنية لاتكتشف من النظرة الأولى، وإنما يتم اكتشافها كنتيجة لحصيلة التجربة، والمعاناة، والتفاعل الذى يتم خلال صراع الفنان مع عمله الفنى حتى ينتهى بالنهاية التى يصل إليها، وهو يصرح بذلك لـ «كريستيان زرفوز» قائلاً: هل يهمنى أن أرسم شخصيتين على أنهما قد يكونان البداية، إلا أنهما يتحولان إلى شتى أنواع المساحات

والأشكال والألوان؟ وهو فى محاولة إحكام لغة الفن، إنما قد تحمل الصورة النهائية نبض الشخصية، فما تنتهى إليه الصورة فى الحقيقة إن هو إلا رمزين لبنى الإنسان. وقد تكون الألوان التى انتهت إليها الصورة فيها شيء من ألوان المثير الأول، لكنها موزعة بحساب فنى تتحتم فيه أن يحتل الأحمر الرقعة المناسبة وبالحجم والدرجة المناسبين، وسط ما يجاوره من ألوان أخرى لها دلالاتها. وحينئذ لايقاس كم أو نوع الألوان فى الطبيعة، بكم أو نوع الألوان حين تلوح فى أعمال بيكاسو، ففى الأولى هى مثير لا أكثر، لكنها فى الحالة الثانية هى الرحيق، بعد أن تكون الألوان قد مرت من خلال عمليات هضم معقدة : فيها تفاعل، ومد وجزر، ومحاولة وخطأ، وتشكيل وتعديل، حتى تستقر على أوضاعها التى ارتضاها لها فى آخر الأمر. والمعروف من آراء بيكاسو وأفكاره، أن الصورة تأتى إليه من أميال بعيدة، فلا يستطيع أحد حينئذ أن يتكهن بالمسافة التى عبرتها حتى أتت إليه، حتى هو نفسه كثيراً ما يعمل ضد إرادته، فى تطويع الأشياء وإخضاعها لتتلاءم مع فقه الصورة، وأوضاعها، وأركانها، ومنطقها كمخلوق جديد له كل مقوماته الذاتية.

وتلوح ملاحظات كثيرة لبيكاسو فى شباب ثورته ضد كل ما كان سائداً فى التأثيرية. فالتأثيرية على قدر ثورتها على الماضى الأكاديمى الميت، إلا أنها لم تخرج عن محاكاة الطبيعة الخارجية، بألوان أكثر صفاء وفاعلية. لكن بيكاسو ثار على هذا المنهج، فالتأثيرية مازال

يشغلها المظهر والسطح الخارجى، حيث أنه غاص إلى الداخل وإلى الأعماق باحثاً عما هو أكثر صدقاً، وأكثر قرباً إلى الحقيقة الفنية. فلم يكن اللون فى بداية التكعيبية الشغل الشاغل، فربما كانت تظهر صور الوجوه التكعيبية وكلها بنيات، لأن نقطة البحث كانت فى المعادل الهندسى وفى تحويل الشكل إلى عناصره الهندسية التى يتركب منها. وحتى فى ذروة تعبيراته فى لوحته المشهورة «جورنيكا» التى أنتجها عام ١٩٣٦ كرد فعل لهجوم النازى على قرية «جورنيكا» بأسبانيا وتحطيمها بالقنابل - فإن ألوانها لم تكن إلا رمادية اقتصر فيها على اللون الرمادى ودرجاته، لأن شغله الشاغل هنا لم يكن وهج اللون بقدر ما كان اهتمامه بالدراما والمأساة التى تحملها هذه اللوحة الكبيرة المشهورة، والتى تعد من أثمن ما أنتج فى العصر الحديث. وليس معنى ذلك عدم اهتمام بيكاسو بالألوان، فله صور عديدة يزخر بها متحف الفن الحديث بنيويورك، توضع جنباً إلى جنب فى الغرف المجاورة لغرف جورنيكا، وبها ألوانه الصاخبة، ومنها : لوحته المشهورة «امرأة تنظر فى المرآة»، وكلها ذات ألوان حرارية، فيها الأصفر، والأحمر، بتباينات ملفتة للنظر.

ولوحة جورنيكا (شكل ٢٠) من أشهر ما أنتج فى الفن التشكيلى فى القرن العشرين. وبعد وفاة بيكاسو عام ١٩٧٣ - وكان قد أعارها لمتحف الفن الحديث بنيويورك - طالبت بها أسبانيا على أنها من إنتاج أحد مواطنيها وتتعلق بإحدى قرى أسبانيا، ولاندرى تفاصيل ما

أسفر عنه الجدل حولها، وحول ملكيتها بالنسبة لورثته[١]. وحين عرضت هذه اللوحة عام ١٩٣٦ بباريس، عرض معها حوالى ٦٠ رسماً تحضيرياً، كلها دراسات للخيل، والثور، وأشلاء بعض الجثث. وهى بلا ريب وليدة الفهم التكعيبى مضافاً إليه مغزى رمزى تعبيرى، فهى تكعيبية من ناحية بنائها بالرماديات المختلفة التى تبين إحكام التركيب، لكنها فى نفس الوقت تعبيرية لأن رأس الثور، ورأس الحصان، ورأس الأم الثكلى، والرأس الجريحة الملقاة على الأرض، والأيدى الممزقة التى تئن بفعل آلام التفتيت التى أحدثتها القنابل - كل هذه إنما تمثل مظاهر تعبيرية وصل إليها بعد عمليات بحث عميقة، فى : أسنان الحصان، وأنفه، وشفتيه، وفى كل الأشكال كل واحد على حدة، كما تظهر فى الرسوم التحضيرية. وقد استطاع المؤلف أن يجد كتباً مؤلفة حول لوحة جورنيكا وحدها، مما يبين أهميتها وعظمتها بالنسبة للفكر التشكيلى الحديث[٢]. أما من الناحية الرمزية، فكل شكل يشير إلى معنى: الثور يرمز لوحشية النازى وقواه المخربة التى لايحكم فيها عقلاً أو قيماً أخلاقية أو إنسانية، والحصان يرمز إلى أسبانيا الجريحة التى تتألم وتصرخ وتتفتت من آثار هذا الهجوم الوحشى، أما الرأس التى تصيح والذراع الذى يحمل المصباح فيشيران إلى الضمير البشرى

(١) تم أخيراً نقلها إلى متحف برادو بأسبانيا موطن مبدعها الأصلى، كان قد أوصى بيكاسو ألا تعود إلى أسبانيا إلا إذا تحررت.

(٢) انظر المراجع.

الذى يلقى ضوءاً على هذه المأساة ليلومها ويندبها، بل ويدعو الإنسان إلى التأمل فى أدواته التخريبية التى تحطم الحضارة وما بناه عبر العصور، غير عابىء بقيم. والمأساة التى تعبر عنها اللوحة ليست معنوية فحسب، فكل خط، وكل تحريف، أريد به الإفصاح عن هذه المأساة بلغة التشكيل ذاتها، وهو ما أضاف قوة لمكانة بيكاسو وتعبيره الملهم. انظر مثلاً إلى أسنان الحصان، ولسانه، وعينيه الدائريتين اللتين تشبهان عينى البومة، وتأمل الأصابع التى تقبض على اللمبة، كذلك اللمبة الكهربائية التى تكسو سائر الصورة وتغمرها بأضوائها، ثم انتقل إلى سائر الخطوط والأعين - تجدها كلها فى حركات يتمم بعضها البعض وتوضح عدة صور متماسكة للمأساة، فى ترابط، وفى حركة، وصوت عال. ولم تكن رسومها التحضيرية أقل قيمة، فكل رسم وراؤه بحث فى العلاقات الخطية، أو العلاقات بين المساحات. ومازلنا نقدر لبيكاسو هذه الجرأة، وتوجيهه لفنه ليلعب دوره فى الاحتجاج على انحراف بنى الإنسان، أى أن صورة جورنيكا تقوض الآراء المعارضة للفن الحديث، من أنه يعمل لسرور الفنان ذاته وليس له تأثير اجتماعى، فعلى النقيض من هذا القول، تأتى هذه اللوحة لتبين أن الفنان التشكيلى له رأى فى المدينة الحديثة، وفى الحروب، وفى علاقات البشر بصورة تخلد فكره ووجدانه.

لقد علمنا من دراسة «أبى الطيب المتنبى» - كيف كان شعره فى

وقته أداة من أدوات الحرب، يؤثر فى المعركة وفى انتصار الجيش، وفى إلهامه وتفانيه وتضحيته، حتى أن انتصارات سيف الدولة ما كانت لتحظى بهذه القوة النادرة بغير مرافقة الشعر له فى المعركة، وكان يعمل لذلك حساباً أى حساب[1].

وها هو الفن التشكيلى - لايقل شأناً - يمكنه أن يسهم فى خير البشرية، تارة برسالته الجمالية، وأخرى بالتنبيه الرمزى المصور لبعض المفاهيم الإنسانية العامة التى ترتبط بحقوق الإنسان، أن يعيش فى سلام وأمان ووئام. وليس من العجيب أن يرى الكاتب فى زيارته لمدينة «وارسو» عام ١٩٥٥، فى المهرجان الدولى الخامس

---

(١) يقول أبو الطيب أحمد بن الحسين الجعفى المتنبى (٩١٥-٩٦٥م/ ٣٠٣-٣٥٤هـ) فى قصيدة له وهو مرافق لسيف الدولة في إحدى غزواته.

تقطع ما لا يقطع الدرع والقنا وفر الفرسان من لايصادم
وقفت وما فى الموت شك لواقف كأنك فى جفن الردى وهو نائم
تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاحٌ وثغرك باسم
تجاوزت مقدار الشجاعة والنهى إلى قول قوم أنت بالغيب عالم
ضممت جناحيهم على القلب ضمة تموت الخوافى تحتها والقوادم

وهذه القصيدة التى قيلت عام ٩٥٤ مطلعها :

على قدر أهل العزم تأتى العزائم وتأتى على قدر الكرام المكارم
وتعظم فى عين الصغير صغارها وتصغر فى عين الغظيم العظائم

دوان المتنبى، ببيروت : دار بيروت للطباعة والنشر، ١٩٧٠ ص ٣٨٥.

لأعياد الشباب[1]، وأعياد الصداقة والسلام، لوحة بيكاسو «جورنيكا» وقد نسخت وكبرت لتغطى سوراً عريضاً فى أحد شوارع وارسو الرئيسية، مشيرة إلى ما تتضمنه اللوحة من المناداة برسالة إنسانية ضد التخريب، وضد الغدر، وفناء البشرية، ولايخفى على القارىء أن الفن التشكيلى كسلاح، هو من أخطر الأسلحة، وقد عرفته الحضارات القديمة ،واعتمدت عليها فى تسجيل أيديولوجياتها، كما حدث فى الفن المصرى القديم، والآشورى.

ومن النوادر الغريبة أن النازى قبل أن يدخل فرنسا فى الحرب العالمية الثانية، أثار موجة من الفزع لدى كثير من: الكتاب، والفنانين، والمفكرين، ولا بد أن بيكاسو كانت لديه الشجاعة غير العادية ليستمر فى فرنسا أثناء الحرب، على الرغم من معرفته من مهاجمة هتلر لأعماله الفنية. وعند احتلال النازى كان الحكام يحتاطون من المفكرين، وعلى ذلك ترك فرنسا إلى أمريكا فى ذاك الوقت فنانون وكتاب، أمثال : «فرنان ليجيه»، و «أندريا بريتون»، و «ماكس إرنست»، و «أندرياماسون»، و «أوسيب زادكين»، وغيرهم، قبل وصول النازى. وفى معرض الحوار مع بيكاسو، سألته «فرانسوا»، «لا بد أن البعض رأى من الحكمة ألا يمكث فى فرنسا ويخاطر (أثناء وجود النادى).. كيف خاطرت..؟ قال

(١) راجع للمؤلف، الثقافة الفنية والتربية، القاهرة : دار المعارف بمصر، ١٩٦٥، ص ٤٠٤ و ٤١٧ - والصور من (١٢ إلى ١٨)، وهى كلها تشرح مواجع الحروب وآثارها على الجنس البشرى، كما ظهر ذلك مصاحباً لمعارض الفن التى أقيمت وقت المهرجان.

بيكاسو: «يا الله.. إنى لم أنظر إلى مجابهة أى نوع من المخاطر..، ولكنى بطريقة سلبية لم أهتم بأن أعبأ بالقوة أو بالرعب. إنى أرغب أن أمكث هنا لأنى هنا، أما نوع القوة الوحيدة التى كان يمكن أن تدفعنى إلى المغادرة، هى الرغبة فى المغادرة. فبقائى ليس دلالة حقيقية على الشجاعة، لكنه نوع من الرغبة الداخلية فى الاسترخاء. أعتقد ببساطة أننى أفضل أن أكون هنا، وعلى ذلك قررت البقاء مهما كان الثمن»[1].

ولم ينجح بيكاسو من أن يقتحم جنود النازى بابه بين الحين والحين وكانوا يتساءلون فيما إذا كان يهودياً، وكانوا ينظرون إلى أعماله وأعمال «هنرى ماتيس» على أنها لاتفهم ولاتدعو إلى الاهتمام، وفى كل مرة يزوره جنود النازى باحثين عن النحات «ليبشتز» الذى كان وقتها فى أمريكا، وبرغم أنهم يعلمون ذلك إلا أنهم يدخلون ويبحثون خلف الصور عن أوراق[2]. ولاشك أن بيكاسو كان يحس باضطهاد من ناحية «فرانكو»، وآخر من جانب النازى على الأقل، لأن لوحته «جورنيكا» كانت توضح وجهة نظره أزاء هذين الحليفين. فلم يكن تفتيشه فى كل مرة بحثاً عن أوراق - كما يدعون - إذ أن بعض رجال «الجستابو» كانوا يزورون المرء أول مرة بحجة البحث عن أوراق، وهم لايتورعون من أن يدسوا له

(1) Francoise Gilot and Garlton Lake, **Life With Picasso,** New York : Signet Books, The New American Library, Inc, 1965, p. 40.

(2) **Ibid.**, p. 38,39.

أوراقاً جاهزة لذلك حين يزورونه المرة الثانية، كى يسوقوا إليه التهمة فى الوقت المناسب، ولم يكن هذا بالموضوع الهين بالنسبة لبيكاسو[1].

ومن الغريب أن بيكاسو من الفنانين القلائل الذين عاشوا مجدهم وجنوا ثماره أثناء حياتهم. فقد مات عن ثروة تقدر بأربعة ملايين جنيهاً استرلينياً جناها كلها من أعماله الفنية، ولاتدخل فى ذلك ضيعاته وممتلكاته الخاصة، كما أن أعماله وجدت سوقاً فى الشرق والغرب على حد سواء، برغم اختلاف الأيديولوجيات الشديد بين كل معسكر والآخر. وكثيراً ما كان يثار بمناسبة لوحته «جورنيكا»: هل ينتمى بيكاسو إلى معسكر سياسى - إلى الشيوعية مثلاً..؟ ولو أن هذا السؤال قد لايجده القارىء مرتبطاً بقضية الفن الحديث، إلا أنه فى الحقيقة له ارتباط شديد من حيث أن الشيوعية لها منهج معين فى الفن التشكيلى، وهو التعبير عن مشاكل العمل والعمال ما يسمونه «البروليتاريا»، أو تمجيد كل من يعمل بيديه. ولا بد أن تكون الصور واقعية ليفهمها سائر الناس، ولهذا لم تحتضن روسيا نزعات حديثة فى الفن التشكيلى، بل إن كثيراً من القيادات الفنية الروسية فى المجال التشكيلى هجرت روسيا إلى باريس وغيرها، لتجد طريقها ميسراً، ومنهم : «مارك شجال»، و «واسيلى كاندينسكى»، و «نعوم جابو»، و «بافل تشليتشيف»، وغيرهم.

---

(١) Ibid., p. 39-40.

ولازلنا نذكر «خروشوف» حين زار مصر، وهو يسخر من الفن التجريدى قائلاً إنه يمكن رسمه بذيل حمار. ونتذكر معارض الفن التشكيلى الروسى فى مهرجان الشباب الخامس ببولندا عام ١٩٥٥، وكلها أعمال تكاد تكون فوتوغرافيات ملونة ميتة. وظهر ذلك أيضاً فى معارض البينالى بالإسكندرية للدول الشيوعية التى تسير فى فلك روسيا واشتركت فى هذا المعرض ألبانيا - ومن المعروف أن المدرسة المكسيكية عالجت الوضع بطريقة أخرى أكثر ارتباطاً بالفن التشكيلى ومقوماته البنائية، وهى مستثناه من هذا التعميم.

وتذكر الحقائق أن بيكاسو شارك فى الحزب الشيوعى الفرنسى، ولم تجد صوره رواجاً لدى الأمريكيين إبان هذه الفترة[١]. ويظهر اهتمامه الشيوعى حين جاءه الشاعر والقصاص «لويس أراجون» Louis Aragon فى مرسمه عام ١٩٤٩ (ش دى جراند أوجستين) بباريس، ليضغط عليه أن يعطيه رسماً كروكيًا كان قد وعده إياه ليضعه فى إعلان عن مؤتمر عالمى للسلام كانت تنظمه الهيئة الشيوعية، ونظر أرجوان حوله فى الاستديو فى ملف ليثوغراف حديث ووجد فيه رسماً لحمامة، واعتبرها رمزاً مناسباً للمؤتمر، ووافقه بيكاسو، وسرعان ما ظهر الإعلان على جدران المبانى فى باريس.[٢]

(١) Ibid., p. 59.

(٢) Ibid., p. 255.

ومن أطرف ما يبين حقيقة صلة بيكاسو بالحزب الشيوعى الفرنسى، أن طلبه ذات يوم الشاعر أراجون - وكان يصدر صحيفته المسماة: Les Lettres Francaises - راجياً أن يرسم له صورة لـ «ستالين»[1]. بمناسبة وفاته عام ١٩٥٣، ليصدر بها العدد. ومن الطبيعى أن يفاجأ بيكاسو بمثل هذا الطلب ويجد نفسه فى حيرة - كيف يرسم شخصاً لم يره فى حياته، وكل مفهومه عنه أنه يرتدى حلة عسكرية بها أزرة كبيرة ملفتة للنظر، وقبعه فوق رأسه؟ ومن الطبيعى أن يعزف عن هذه المحاولة، لكنه لما وجد مع «فرانسوا» قصاصة من جريدة فى ذيلها صورة لستالين، شجعته فرانسوا على أن يحاول الرسم، وقد جلس فعلاً يحاول وانتهى إلى صورة أقرب إلى سحنة والد فرانسوا منها إلى صورة ستالين. ومكث يضحك على ذلك مع فرانسوا حتى أصابته (الكحة) من شدة الضحك، وقال لها: بل لعلى لو كنت رسمت والدك لخرجت بصورة ستالين وحلت المشكلة، وعلى أية حال فقد أرسلت الصورة إلى الشاعر أراجون الذى كان مصراً أن يرسمها بيكاسو بطريقته، وعرضها على بعض قيادات الحزب فوجدت معارضة شديدة، لكنه مع ذلك نشرها. وكان بيكاسو وفرانسوا قد نسيا كل شىء عن هذا الرسم، إلى أن ذهبا بالصدفة إلى بائع صحف مجاور لمنزلهما وسمعا منه تعليقاً: أكنت ترسم صورة لستالين حقاً، أم صورة تسخر بها منه؟ ولم يأخذ ذلك

(١) جوزيف ستالين (١٨٧٩-١٩٥٣) ديكتاتور روسيا، وورث الحركة الشيوعية العالمية، وهو ابن «جورجيان» صانع الأحذية.

بيكاسو فى شىء وقال لنفسه: إنه طلب رسماً لستالين وأعطيته الرسم، والأعمال الجمالية تحتمل الآراء المختلفة، المتنوعة، وماذا يتوقعون غير ذلك؟ من الطبيعى أن الحزب لم يلم بيكاسو على ما اتجه إليه، لكنه لام أراجون وطلب منه أن يكتب تبريراً واعتذاراً فى الصحيفة لما حدث، أما عن بيكاسو فقد اعتذر له[1].

وهنا يظهر أن اهتمام بيكاسو بالحزب الشيوعى لم يكن على حساب ديانته الفنية، وعقيدته الجمالية، لذلك لم يساير مخطط الحزب فيما تؤول إليه الأعمال التشكيلية عادة، والتى فقدناها لاهتمامها بالواقعية الميتة وبموضوعات تهم البروليتاريا، ولاتسمح بالإبداع الفردى أو الخروج عن الإطار المرسوم الذى ينشده الحزب، لذلك لم يتأثر بيكاسو لحسن الحظ بهذه التيارات. ولو استرسلنا فى الحديث عن بيكاسو لاستغرق الكتاب بأسره، وآن لنا أن نجمل ما حققه خلال حياة زادت عن التسعين عاماً:

١- ظهر نبوغه وتفوقه منذ حداثة عهده حتى أن أول معرض أقيم له كان فى سن السادسة عشرة، وهو وقت مبكر لايتوفر فيه ذلك إلا لفنان موهوب.

٢- لم يكن يقنع بأى منهج يتداوله الناس - حتى ولو وصل إلى نوع من الثبات، فكان رائده عملية التغيير المستمرة دون أن يقلل

(١) Ibid., p. 259-66.

ذلك من القيم الفنية التى حققها، برغم اختلاف الأساليب والمداخل.

٣- عالج لوحات بصرية ببالتة زرقاء، ثم حمراء، وانتقل من التكعيبية، إلى التجريدية، ثم إلى السيريالية، ولم يقتصر على التصوير بل كانت له أعمال فى : النحت، والخزف، والطباعة، والليثوغراف، وصور الكتب.

٤- كانت قيادته رائدة فلم يضح بفنه لأى غرض خارجى، وعانى من «فرانكو» ثم النازى أثناء الاحتلال، وقبع فى فرنسا إبان الحرب العالمية الثانية ولم يفر - كما فعل غيره - إلى أمريكا.

٥- كان مدخله المغامرة باستمرار وعدم الثبات على فكرة واحدة، وكانت آراؤه مدار بحث فى مدارس الفنون وكلياتها، وأعماله تزدان بها متاحف الفن الحديث فى العواصم الكبرى للبلاد الغربية، والشرقية.

٦- ألف عنه بلغات مختلفة أكثر من مائتى كتاب، وعلى لوحته «جورنيكا» وحدها أكثر من كتابين.

٧- استطاع أن يحقق ثروة طائلة من جراء بيع أعماله الفنية، التى كانت ربحاً كبيراً لورثته ولأبنائه من زيجاته الأربعة.

٨- كان دوره، المكتشف المبدع الذى يفاجئك بالجديد، فأعطى مداخل جديدة للإبداع أثرت على مجرى الفن فى القرن العشرين.

٩- لم يقتصر اهتمامه بالتراث الفنى على لون واحد، كالفن الإغريقى مثلاً، وإنما أطلق لعنانه التفكير فى: المصرى، والإغريقى، والرومانى، والسوميرى، واهتم بتكشف الفن النجرو واستلهم أفكاره منه، بعد أن كان شيئاً لايرى ولايهتم به.

١٠- لم يكن من النوع الذى يهتم بالمظاهر، فطالما ارتدى زياً واحداً لفترة طويلة دون أن يرغب فى تغييره. وكان يظهر بالبنطلون القصير وبصدر عار، وينكب لفترات متواصلة فى العمل لاتفصلة عنه إلا فترات الغذاء. ونمى أساليبه فى التركيز على عمله كباحث، لايرضى بالحلول الوسط ولو استغرق الأمر ساعات من التأمل.

١١- إن التاريخ سيظل لفترات طويلة يضعه فى مكانه اللائق، لأنه العملاق الذى غير منهج الفن التشكيلى والرؤية الفنية فى القرن العشرين. وقصته بمفرده هى قصة ذلك الفن : بنبضاته، وصراعه، ومحاولاته؛ ليجد مكانته فى إطار الثقافة المعاصرة (شكل ١٩).

جورج براك : Georges Braque (١٨٨٢ - ١٩٦٣)

مصور فرنسى ولد فى «أرجنتويل» Argenteuil ارتبط اسمه ببيكاسو فى تقديمه الحركة التكعيبية عام ١٩٠٨. حاول تجنب الخطوط المنحنية، واستطاع أن يرسب الأشخاص، والمناظر، والعناصر التى تستخدم فى الحياة اليومية، إلى أشكال هندسية. وكان فى عام ١٩١٢ المحرك الأصلى لفكرة «الكولاج» أو التوليف papi-ers colles والتى تمكن من خلالها أن يدخل قصاصات من الورق،

وسمارات الخشب، وبعض الفضلات، فى كيان الصورة، ويدمجها فيها بعد لصقها بالغراء[1]. وقد ارتبط فى بداية حياته - ولفترة قصيرة - بالحركة الوحشية مع ماتيس وغيره، لكنه سرعان ما وجد منهجه فى الاتجاه الذى سمى بعد ذلك بالتكعيبية. ولقد ذكرنا فيما سبق أن المراحل الأولى للتكعيبية التحليلية، وبخاصة فى رسم صور بعض الشخصيات، لم يكن من اليسير التفريق فيها بين إنتاج: براك، وبيكاسو. حيث أنهما كانا مغمورين بالفكرة، يطبقانها وكل منهما على مقربة من الآخر: إما بالزيارة، أو المناقشة، أو التأمل. لكن هذا التشابه لم يستمر طويلاً، فبراك له شخصيته - وإن بدت ثورية فى خطواتها نحو الوحشية والتكعيبية، إلا أنه من النوع الذى يمكث طويلاً فى دائرة معينة ويزيدها عمقاً. ولذلك فالتحليلات إلى: مثلثات، ومستطيلات، ودوائر، سرعان ما نمت، وبدأت تبهر الفنان أنواع من الملامس تأثر فيها بالمعروض فى محل البويات الذى كان يملكه والده، وكان يعرض فيه بعض سمارات الخشب، وأنواع من الموزايكو، والحبال. وقد استغل براك هذه العناصر فى تنويع وتأكيد التحليلات التكعيبية، ليخلق من إبداعاته ألحاناً جديدة. لهذا لم تحتو هذه الصور على: ماندولين، ونوتة موسيقى، ودورق، ومفرش، فحسب، وإنما يلاحظ فيها ورق الصحف بملامسها، وكتاباتها المتنوعة، وأدواتها الصفراء القديمة، مع سمارات الخشب، وبعض الأشكال المنقطة التى تقرب من الموزايكو. وظهرت فى صوره

---

(١) The New Hutchinson 20th Century Encyclopedia. p. 190.

أنواع من المجموعات الصامتة، وصور المراكب، وبعض التماثيل النصفية. وكانت ألوانه تغلب عليها البنيات والرماديات، ويتخللها نوع سحرى من الضوء، الذى هو وليد إحكام التكوين وتوزيع القواتم والفواتح. وبعض ألوان براك مركبة بعناية وبحس، حتى أن البنى الذى يظهر متنوعاً فى صوره، إنما يرجع الفضل فيه إلى تركيبه وخلطه بعدة ألوان، منها : الأزرق البروسى، أو الأحمر القرمزى، وغيرها، وهذا الخلط الدقيق يولد أنواعاً متعددة وغنية من البنيات، تعطى فى النهاية عمقاً إلى الصورة، (شكل ٢١).

وكانت هناك صلة وطيدة بين بيكاسو وبراك فى بداية الحركة التكعيبية، التى بدأت تأخذ طريقها منذ عام ١٩٠٨. وارتبط بهذه الحركة أشخاص آخرون، منهم: الشاعر والفنان التشكيلى «ماكس جاكوب» Max Jacob، و «مارى لورنسين» Marie Laurencin (١٨٨٥-١٩٥٦)، و «جويلام أبولينير» Guillaume Apollinaire، و «أندريا سالمون» André Salmon، و «موريس راينال» Maurice Raynal، و «جوان جرى»، و «جرترود وليوستين» Gertrude and Leo Stein، وفى نفس العام قدم أبولينير «فرنان ليجيه» للمجموعة، وفى عام ١٩١٠ أصبح ليجيه على صلة وثيقة بكل من براك، وبيكاسو.

وقد ظهر أيضاً فى حوالى عام ١٩٠٩ فنانون آخرون، منهم: «روبرت ديلونى» Robert Delauny (١٨٨٥-١٩٤١)، و «ألبرت جليزس» Albert Gleizes (١٨٨١-١٩٥٣)، و «هنرى دى فوكونيير»، و «أندريا لوت» André Lhote (١٨٨٥-١٩٦٢)، و

«جين متزينجر»، و «فرانسيس بيكابيا Francis Picabia (١٨٧٨-١٩٥٣)، والنحات «ألكزاندر أرشبنكو» -Alexander Archi penko (١٨٨٧-١٩٦٤)، و «لونيل فننجر» Lyonel Feininger (١٨٧١-١٩٥٦) (شكل ٢٥).

وذكر هذه الأسماء إنما يبين أنهم جميعاً من أعمار متقاربة وانفعلوا بالحركة التكعيبية، وكان لكل منهم إضافته الخاصة وطرازه المميز فيها، لكن طراز براك ذاته كان واضحاً ويمثل تكاملاً ذاتياً، لتركيزه على عملية البحث البنائى، وملامس السطوح، والتوافقات اللونية. ووصلت تكعيبية براك إلى ذروتها مع تقدمه فى السن، وتشاهد فى لوحته «امرأة وماندولين» التى أنتجها عام ١٩٣٧، وهى زيتية ومن مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك، ويمكن مشاهدة مدى التقدم والتعمق فيها بالمقارنة بلوحته «جيتار وكلارينت» والتى أنتجها عام ١٩١٨، وهى من مقتنيات متحف الفن بفيلادلفيا. ففى الأخيرة اقتصر علاجه للموضوع على المسطحات التكعيبية لأشكال شبه هندسية قوامها البنيات ذات الملامس المستمدة من سبمارات الخشب، وقد عالج فيها القوائم والفواتح ليظهر التوزيع وإحكام التكوين. أما فى اللوحة الأولى «امرأة وماندولين»، فيظهر سخاء الملمس بلا حدود حيث ظهر ورق الحائط بأخضرات وزخارف متنوعة، كما ظهرت صورة فى الأرضية بتفاصيل أخرى ملمسية مميزة، وفى أمامية الصورة المرأة الجالسة بطريقة رمزية وجسمها بها خطوط مميزة، كذلك : الحامل، ونوتة الموسيقى، والأبجورة، والسفل، لم يترك مساحة إلا وأوجد لها ملمسها المميز، الملىء بحيوية اللون وثراء الملمس.

بحيوية اللون، وثراء التعبير. ولم يتخل براك عن منهجه إلى أسلوب آخر حتى توفى عام ١٩٦٣، ونعته الصحف العالمية.

جوان جرى: Juan Gris (١٨٨٧ - ١٩٢٧)

واسمه الحقيقى José Vietoriano Gonzulez وهو من الفنانين الأسبان التكعيبيين، وكان على صلة وثيقة بكل من: «جورج براك، وبابلو بيكاسو». ولد فى مدريد فى ٢٣ مارس عام ١٨٨٧، وسار شوطاً فى دراسة علمية قبل أن يتابع ميله ودراسته للفن. وفى عام ١٩٠٦ انتقل إلى باريس حيث قام بعمل رسوم على طريقة النزعة المستحدثة Art Nouveau Style لصحف، مثل صحيفتى: «شاريفارى Le Charivari و «تموان Le Témoin »واستقر فى «مونمارتر» Bateau Lavoin مقر للفنانين كان يقيم فيه زميله بيكاسو. وفى أثناء تتلمذه - وهى فترة حية - كان على اتصال قريب بالتطور الحادث للحركة التكعيبية، وكانت صوره الأولى تحليلية وتضمنت لوحة لبيكاسو، وقد عرضها فى «صالون الأحرار» عام ١٩١٢. وفي عامى ١٩١٣، ١٩١٤ حقق طرازاً شخصياً أكثر نضجًا، مؤسساً على التكعيبية الاندماجية أو التركيبية، استخدم فيها «الكولاج». كان جرى يتصور أن كل لوحة لها أساسها اللونى المعمارى المسطح، كما أنه على وعى بأن قيمة الصورة - مهما كانت - تتوقف على قوتها التعبيرية التى تتضمن حساً عن العالم الخارجى. أما الصور التى لم يكن لها مدخل تمثيلى، فكانت بالنسبة

إليه نوعاً من التدريب التقنى الناقص. وقد استطاع أن يبدع صوراً تنم عن الحقيقة الفنية بطريقته الاندماجية، مستخدماً عناصر تشكيلية جرداء. وتبدو أهميته فى قدرته على المواءمة بين مزاجه الفكرى، ومعادلاته الرياضية، لعمق البصيرة ورهافة المشاعر. وكانت ترجمته للتكعيبية أكثر شدة والتزاماً، وقد ظهر فيها اهتمامه بالملامس المتنوعة، مثل : كتابات وقصاصات الصحف، وسمارات الخشب، وخطوط النوتة الموسيقية، وملامس الأقمشة، وزخارف المفارش والستائر، وأشكال فناجين الشاى والبراد والملاعق، والبلاطات. وكان توليفه يغطى عناصره بعضها البعض، ويمكن التعرف من خلالها على أجزاء بعض العناصر المستخدمة: كجزء من منضدة، أو قطعة قماش، أو ألواح أرضية خشب، كما هو الحال فى صورة: «طبيعة صامتة» عام ١٩١٥ بمتحف «كولرميلر» بهولاندا، و «الإفطار» (مجموعة لويس ليريز)، ولوحته «طبيعة صامتة على مقعد» عام ١٩١٧ بالمتحف الأهلى للفنون الحديثة بباريس.

ولم يعش جرى أكثر من أربعين عاماً، لكنه اشتهر مع الحركة التكعيبية، وانتشرت أعماله فى بعض المتاحف الرئيسية للفن الحديث فى العواصم الكبرى العالمية. وما من شك أن ترجمته للنظرية، كان مغايراً للمنهج الذى اتبعه كل من: بيكاسو، وبراك، وبخاصة فى الفترة الأولى التى تكاد ممارستها تتشابه فى مداخلها التحليلية. ومن ناحية بالتة اللون التى تطغى عليها البنيات، نجد جوان جرى أكثر تنوعاً فى استخدام بعض الألوان، وإبراز عامل

الضوء كعنصر من عناصر تركيب صوره التكعيبية. وتظهر شخصية جرى واضحة فى صوره : بحسابه الهندسى، واتزان اتجاهاته البنائية وإيقاعاتها، وملامس السطوح المتنوعة التى تجعل العقل لاشعورياً يكمل بعض الأشكال المستخدمة جزئياً. وقد يجد بعض النقاد أن العامل التلقائى والغريزى كان أقل فى صوره، وبالمقارنة لما حققه كل من براك وبيكاسو فى هذا المنهج. وفى نفس الوقت لم يكن جرى ضحية لنظام أو نظرية، فبين عامى: ١٩٢١، ١٩٢٧، استطاع أن يحرر لغته التكعيبية، فأكسب صوره نوعاً من الشاعرية، وزادت الإيقاعات الرابطة، وحلت الأقواس محل الزوايا، وكانت الألوان أكثر خفية وليونة، كما أعطته عناصره إيحاء أكبر بالحجم. وفى عام ١٩٢٥ بدأت صحته تتدهور، ومات جرى فى «بولونى سير - سين» Boulogne Sur-Seine فى ١١ مايو ١٩٢٧ بعد أن ترك رصيداً من التصوير التكعيبى المميز يعتد به[1] (شكل ٢٢).

فرنان ليجيه : Fernand Legér (١٨٨١-١٩٥٥)

وقد استطاع ليجيه أن يعزل نفسه قليلاً عن مجموعة الفنانين الذين عاشوا فى «مونمارتر»، وفى الفترة من ١٩٠٥ إلى ١٩٠٦، كان متأثراً بهنرى ماتيس وبالوحشيين بوجه عام، ولكنه بدوره تكشف أهمية سيزان، وأخذ كلامه باهتمام خاص فى كل مايتعلق بترجمة الطبيعة

(١) Encyclopedia Britannica, Vol. 10, London etc: Encyclopedia Britannica, Inc., William Benton, Publisher, 1972, p. 937.

إلى: أسطوانة، ومخروط، وكرة. وربما وجد ليجيه نوعاً من التردد فى بداية علاجه لموضوعاته، لكنه عندما استقر على منهجه المميز، انطلق إلى الأمام بنوع من الاستقرار. وكان يطمئن ليجيه فى أن يبدأ أعماله مرتكزاً على مصادر بصرية، لكنه يحيل هذه البصريات إلى تجريدات يصعب معها إدراك مصادرها، إلا أنه سيطر فى لوحاته على الفراغ، وعلى التكوين. وكثيراً ما تخللت أعماله ومضات من شخصيات: عمال البناء، والبحارة، وعناصر الطبيعة الصامتة، وركاب الدراجات، وبعض الأيدى والوجوه. وكثيراً ما كان يبدع تقنية خاصة للوحاته، فينظم الأرضية بمساحات لونية متنوعة ومحسوبة، ثم يبنى عليها رموزه المختلفة التى تخترق الشكل والفراغ، فتحدث نوعاً من العمق أو مستويات للسطوح، لا مستوى واحد. ففى لوحته «الأسطوانات» Les Disques التى أنجزها عامى : ١٩١٨، ١٩١٩ - وهى لوحة زيتية من مقتنيات متحف الفن بلوس أنجلوس، يشاهد الإيقاع فى ترديد الدوائر: من الصغيرة، إلى المتوسطة، إلى الكبيرة، وتختفى خلفها اتجاهات رأسية، بينما تقطعها من الأمام أشكال ماثلة أشبه بالجمالونات، كما تختفي فى الجوانب أشكال أشبه برؤوس آدمية. واللوحة فى مجموعها معمارية هندسية البناء، تبين لغة ليجيه المميزة التى شوهدت فى صوره الأخرى، بإبداعات جديدة لم تخش أن تكون لها مداخل زخرفية. فلوحته «المدينة» وأنجزها عام ١٩١٩، تجتمع فيها صفات العمارة : بتنوعات الأعمدة، والسلالم، والنوافذ، وبعض أشكال آدمية

هندسية، واللوحة من مقتنيات متحف فيلادلفيا، وهى مصممة الألوان، وتغطى أشكالها بعضها البعض، بمنطق تركيبى، واندماجى، متنوع الملامس. ولوحته «البناؤون» أكثر وضوحًا، من ناحية بروز: شخصيات العمال، وجمالونات الحديد، والسلالم، والسحب، باتجاهات معمارية هندسية واضحة. وبالرغم من الشخصية المميزة لليجيه، إلا أنه لم يكن له تلاميذ كثيرون، أو أتباع، كما هو الحال مع بيكاسو، أو ماتيس. وباستخدامه للألوان الخالصة بطريقة ديناميكية، أمكن أن يوظفها فى لوحات كان يغلبها الطابع الزخرفى. ويعتقد «هربرت ريد» أن ليجيه كان واحدًا من أولئك الفنانين العظام، أمثال: «باولو فيرونيز» Paolo Veronese (١٥٢٨-١٥٨٨)، أو «باتيستا جيوفانى تيبولو» Battista Ciovanni Tiepolo (١٦٩٦-١٧٧٠)، فليجيه ليس لديه معوقات لا شعورية in-hibitions فى الاستخدام الزخرفى لفنه، لذلك كان يرحب بالفرص التى تتاح له ليرسم رسومًا جدارية يجد فيها متعته، ويوظف بنجاح طاقته المذهلة باستخدام مساحات واضحة يشعلها بألوانه الديناميكية[1]، (شكل ٢٣).

ومن التساؤلات التى تثار حول مكانة ليجيه فى الحركة التكعيبية: هل يمثل الفارس الرابع، أم أنه ليس كذلك وهناك من هو أولى بوضعه فى هذا الترتيب؟ يبدو من تفحص أعمال ليجيه، أن منهجه لم يكن من نفس الطابع الدقيق الذى بدأت به الحركة التكعيبية مع

---

(١) Herbert Read, A Concise History of Modern Art, p. 91

كل من: بيكاسو، وبراك، وجرى: فليجيه، حيث أن مدخله الهندسى، المعمارى، الذى انعزل تدريجيًّا عن مصادره الطبيعية، قد قلل إلى حد كبير من الجانب العضوى الذى مازالت ترتكز عليه أعمال التكعيبيين الثلاث الأول. وليس من السهل إصدار أحكام على فنان مرموق، أخذ شهرته، واحتلت أعماله مكانتها فى متاحف الفن الحديث بعواصم العالم المتمدين، إلا أن الذى ينبئ عن حقيقته، رأى مصور مثل بيكاسو فى أعماله. ولقد حاول ليجيه أن يلتقى بيكاسو من خلال صلة زوجته الروسية الأصل، بفرانسوا عشيقة بيكاسو، حتى أنها أهدت فرانسوا ذات يوم «بلوفرًا» من صنع يدها عليه تصميم حمامة لليجيه، وكانت تلبسه فرانسوا فى بعض المناسبات، على الأقل عند زيارة زوجة ليجيه لها، من ناحية المجاملة الاجتماعية.

وتقول فرانسوا صراحة أن بابلو بيكاسو كان أقل حماسًا لأعمال فرنان ليجيه، على الرغم مما كان محتملاً أن يكون رأيه غير ذلك تمامًا. ولم تشأ الصدف أن يلتقى بيكاسو بليجيه كثيرًا، إلا فى مناسبات نادرة، ربما التقيا فى «جاليرى ليريس» Galerie Leris إذ كان كل منهما تصادف وذهب ليشاهد معرضًا، أو ليتحدث مع «كانويلر» Kahnweiler وكان بيكاسو يبين إعجابه بأعمال ليجيه المبكرة فى فترته التكعيبية، لكن هذا الإعجاب كان أقل فى الفترة حتى عام ١٩٣٠، وأقل بكثير فيما أنتجه بعد ذلك.

كان ليجيه يعتقد فى نفسه أنه أحد فرسان التكعيبية، لكن رأيه هذا لم يكن يصادف هوى فى نفس بيكاسو، أو حتى ـ كما قال بيكاسو لفرانسوا ـ لم يلق اعترافًا من كل من: براك، وجرى. فبيكاسو، وبراك، وجرى، كانوا الفرسان الثلاثة للتكعيبية، أما ليجيه ـ فى نظرهم ـ كان مجرد ليجيه، فالثلاثة كانوا مصورى «مونمارتر» فى فترته البطولية. ويعتقد أنه لو كان هناك فارس رابع للتكعيبية، فإن «ديران» أحق بهذا اللقب حيث كان صديقًا حميمًا لبراك، أما ليجيه فقد جاء متأخرًا. وحينما كان بيكاسو وفرانسوا يزوران جاليرى ليريس وكانت أعمال ليجيه معروضة، كان بيكاسو يجد فى هذه الصور خروجًا عن مجال التصوير بمعناه العميق[١].

يقول بيكاسو: «لا يوجد هناك شىء كاف ليقنعنى» ويستطرد متحدثًا لفرانسوا: «إنه مفتوح، وصريح، ولكنه لا يذهب أبعد مما يعرضه وتلمحينه لأول وهلة. إن التوافق بين لونين فى صورة لماتيس، أو فى أخرى لبراك، يغطى مسافة لا نهائية مليئة بالتنوعات nuances. أما ليجيه فإنه يضع ألوانه بالكميات المطلوبة، وكلها لها نفس درجة الإشعاع radiation ربما لا يكون هناك ثمة خطأ فى ذلك، ولكنك قد تقفين أما إحدى صوره لمدة ساعة، ولا يحدث شىء أبعد من الهزة التى حدثت فى الدقيقتين الأوليتين. أما فى عمل ماتيس، فإن التلألؤ أو الوميض الذى يحدث بوضع بنفسجى من نوع

(١) Francoise Gilot and Carlton Lake, Life with Picasso N. Y. A Signet Book, 1965. pp. 264-266.

معين mauve، بجوار أخضر من نوعٍ آخر، يخلق لونًا ثالثًا ـ هذا هو التصوير. عندما يرسم ماتيس خطـًّـا على قطعة من الورق الأبيض، إنه يفعل ذلك بإدراك، ولذلك لا يستقر الخط على هذا النحو، إنه يصبح شيئًا أكثر من ذلك. فهناك نوع من البلاغة metamorphosis لكل جزء يدخل فى تركيب الكل. أما إذا رسم ليجيه خطـًّـا، فإنه يمكث بحالته لا أكثر ـ خطـًّـا على ورق أبيض»[١].

والحقيقة أن تعليق بيكاسو على أعمال ليجيه يبين فاصلاً كبيرًا بين مايسمى تصوير، وما يطلق عليه زخرفة. ففى التصوير ـ حتى فى حالات تبسيطه أو تحويله إلى اتجاهات تكعيبية أو هندسية، يظل هناك بعدًا غير مصرح به للأشكال، والألوان، يعكسه عمق الترابطات وقوتها التعبيرية. وحينما اتجه بعض الفنانين إلى شدة الصراحة فى الخطوط، والمساحات اللونية، تحولت تعبيراتهم إلى لوحات زخرفية أشبه بالبلاطات، أو زخارف مشمع الأرض، تسر العين ولا تحرك الانفعال أو أعماق الشخص. ولذلك فإن تعليقات بيكاسو، إنما تغرق فى اتجاهات الفن فى القرن العشرين: بين الإبداع فى التصوير بأعماقه، وبين الموجات المزيفة من التأثيرات الزخرفية التى لا عمق فيها. وطبيعى كان استثناء التكعيبية على الفن النجرو فى بداياتها، أمرًا بديهيـًّـا حيث كانت فى ظل عمق تعبيرى، ولم تكن تعالج اتجاهًا سطحيـًّـا فحسب.

وكان هناك عديد من المصورين الذين اتخذوا من التكعيبية

(١) Ibid: pp. 265-66.

منهجًا، لكنهم لم يمثلوا الطليعة بحيث أنه لا حاجة لأن تفرد لهم صفحات خاصة، بالتحليل والوصف، إلا أنه يصح ذكر أسمائهم للتمثيل لا الحصر، ومنهم: «روجزدى لا فريسناى» Roger de La Fresnaye (١٨٨٥-١٩٢٥)، و «لويس ماركوسيس» -Louis Mar coussis (١٨٨٣-١٩٤١)، و «ألبرت جليزس»، و «جين متزينجر»، و «روبرت ديلونى» (شكل ٢٤)، و «هنرى لورنس» Henri Laurens (١٨٨٥-١٩٥٤)، وكثير آخرون. وكل هؤلاء اتخذوا من التكعيبية منطلقًا لإبداعاتهم، لكن كلاً منهم حقق إضافة خاصة مميزة تتفق مع شخصيته، بحيث أن ملامح تلك المدرسة ازدادت ثراءً بهذا التنوع المتعدد الجوانب. كانت الاتجاهات الهندسية بتحديداتها وانحناءاتها، والأشكال المتراصة التى يخفى بعضها البعض وتظهر فيها الشفافية - هى الأساس. كان هناك فنان يوسع مساحاته مثل ماركوسيس، وآخر يحافظ على العناصر البشرية فى ملامح بصرية حولها إلى تشريح هندسى، مثل ما هو حادث مع فريسناى.

ويمكن تلخيص أهم المميزات التى حققها مسار التكعيبية حتى النصف الأول من القرن العشرين، فيما يلى:

أولاً: الاهتمام بالعمل الفنى التشكيلى على أساس هندسى معمارى ملمسى، يؤكد فيه التكوين الكلى، وتمارس من خلاله لغة التشكيل أكثر من الاهتمام بنقل الجسم الخارجى.

ثانيًا: بزوغ نظرية للفن التشكيلى نابعة من مقوماته الذاتية، بعد أن

كان يستمد دعامته من عوامل، مثل: الدين، أو السياسة، أو إرضاء نزوات الطبقات المترفة بتصوير أمجادها ومظاهر بذخها وحياتها الخاصة داخل القصور.

ثالثًا: تعلم جيل بأسره أن ينظر إلى الأعمال الفنية التشكيلية من وجهة التشكيل ذاته، وبفهم متزايد لبعض مبادئ الإبداع، وارتباطها بطبيعة العصر الذاتية التى تؤكد البحث العلمى وتزكيه.

رابعًا: انبثاق مبادئ للتقويم الفنى تختلف عن نقط الانطلاق التى قامت عليها المدارس القديمة فى الفن. فقد كان يخيل إلى البعض تطبيق أسس مستمدة من طبيعة الفنون القديمة. فى تقويم الفنون الحديثة، لكن مع بزوغ المرحلة التكعيبية، ظهر تفاوت فى قوة الأعمال التعبيرية من فنان لآخر، وحتى عند مقارنة أعمال الفنان الواحد بعضها ببعض. لذلك فإن إطار التكعيبية ذاته أعطى اساسًا تساعد على تقويم تلك الأعمال.

خامسًا: تأكد المعانى الفنية التى ولدتها التعبيرات التكعيبية، من تلاصق أشكالها وتلاحمها، وتنوع اتجاهاتها، ومميزاتها، وإيحاءاتها، فمن مجموع التفاعلات بين هذه الأشكال يتولد المعنى التعبيرى التشكيلى الإبداعى الجديد، وهو ليس معنى مسبقًا، أو معنى ترابطيًّا من موضوعات بصرية فوتوغرافية، بل هو معنى منبثق من خصائص الأشكال بمغزاها التشكيلى.

سادسًا: ظهور عناصر تشكيلية لها خصائصها الفريدة التى وضحت

مع ممارسات النزعة التكعيبية، ومنها: الشفافية التى تكشف بعض الأشكال من بعضها الآخر، أو تغطى بعض الأجزاء بأجزاء أخرى، ويولد ذلك دلالات وإيحاءات تستثير الخيال. كما كان هناك تأكيد على الملامس وتنوعها، وربطها بطريقة ضمنية بمظاهر بعض الأجسام. هذا ـ بالإضافة إلى تحويل الأشكال المستمدة من الطبيعة وصياغتها فى كليات، فيها صفة الإجمال أكثر من التفصيل.

سابعاً: إكساب الأعمال التكعيبية قوة تعبيرية نتيجة استلهام كثير من الدروس من الفن النجرو. وقد بسط بعض الفنانين الجوانب التعبيرية وحولوها إلى أعمال زخرفية أشبه بنقوش بلاطات الحمام، أو زخارف مشمع الأرض، أو ورق الحائط، وقد لاح من ذلك فائدة تطبيقية عكستها الحركة التكعيبية على مستلزمات الديكور فى الحياة اليومية.

الفصل السادس

من الدادا إلى السيريالية

مقدمة: فى الوقت الذى اتسعت فيه الحركة التكعيبية، وأخذ يعتنقها فنانون محدثون فى أوروبا، وأمريكا، كانت هناك موجة أخرى آخذة في الظهور والتطور وبخطى مغايرة للمدخل التكعيبى، وهى ما سميت بـ «الدادا» عند بدايتها، وتحولت فيما بعد إلى السيريالية. فالتكعيبية اعتمدت فى بنائها على تحليل الأشكال ثم تجميعها، وعلى المسطحات بمظاهرها الملمسية أحياناً، وعلى أكوام من الكتل ذات الأبعاد الثلاثة أحياناً أخرى. إنها انتقلت من التصوير إلى النحت، فتأثر بها عدد من النحاتين المحدثين، أمثال: «ألكزاندر أرشيبنكو»، و «جاك ليبشيتز»، و «هنرى لورنس»، و «كونستانتين برانكوسى» Constantin Brancusi (١٨٧٦-١٩٥٧)، و «هنرى مور»، و «أوسيب زادكين».

وليس فى هذا مجال للإفاضة فى مميزات أعمالهم، لكن يمكن التعرض لتلك الموجة الأخرى التى كانت رد فعل طبيعى للاهتمامات الهندسية، وبخاصة الجرداء. وقد عنيت النزعة الجديدة المسماة بـ

«السيريالية» بالأحلام، واللاشعور، وبالخيال المستفيض، وبعض التجمعات الوصفية، محاولة منها لخلق عالم آخر فى فن التصوير، للتعبير عن المستور. وترجع بداية هذه النزعة - كما يؤرخها البعض - إلى حركة الدادا فى أوائل العشرينيات لكنها فى الحقيقة تمتد إلى أغوار فى الحياة الأولى قبل القرن العشرين. فلو تذكرنا أعمال «دومينكو الجريكو» Domeniko El-greco (١٥٤١-١٦١٤) - على سبيل المثال - وهو من أصل أسبانى، لوجدناه خالف الكلاسيكية المنتشرة فى عدة أمور : إطالته لأشخاصه لتبدو كالعمالقة وبذلك أكسبها نسباً خيالية لم تكن متداولة فى وقته، كما أن تصوير الملائكة على بقع من السحب وبمجموعات مخالفة للمجموعات الأرضية، أعطى أعماقاً لعمله لتبدو الصورة الواحدة وكأنها مكونة من مجموعة صور ممتزجة بالخيال البشرى، وتحمل ثراء الاحتمالات. هذا - بجانب ما أضفاه فى ألوانه من أبعاد أكسبتها خصائص مغاير للواقعية الفوتوغرافية، وجعلتها تنتمى بعمق إلى مجال التأليف.

ثم تأتى بعد ذلك شخص آخر يدعى «جويسيب أرشيمبولدو» Guiseppe Arechimboldo (١٥٢٧-١٥٩٣) فى القرن السادس عشر، وهو من «ميلان» بإيطاليا، فكان ينسج لوحاته بنوع من التورية البصرية، فهو يستخدم العنصر الإنسانى فى التعبير عن: النار، والماء، والربيع، وغيرها من موضوعات رمزية، ويصور كل منها على شكل وجه إنسان فى الظاهر، لكن تفاصيل هذا الوجه مكون

من عناصر ترتبط بموضوع التعبير فقد تكون خصل الشعر من ألسنة اللهب، وبقية تفاصيل الوجه من أدوات إطفاء الحريق - ذلك فى موضوع النار. أما موضوع الماء، فيتضمن مخلوقات البحر، من : أسماك، وقواقع، ومرجان، وكابوريا، كعناصر تكون الوجه. أما الربيع، فقوامه أنواع من الفواكه التى يشكل بها وجه الإنسان، يدخل فى ذلك: الكمثرى، والخوخ، والبلح، وسائر أنواع الفاكهة الملائمة، والتى ترتبط ببيئة هذا النوع من التورية البصرية الذى يحمل فى الظاهر وجه إنسان، وفى الباطن تفاصيل لكائنات تنم عن مغزى لموضوع معين، يمكن بيسر أن يشكل خيالاً سيرياليًّا، أو على الأقل جذوراً لذلك الخيال.

على أن «وليام بليك» William Blake(١٧٥٧-١٨٢٧) المصور الإنجليزى، ذهب فى اتجاهه مذهباً آخر أعطى قوة أكبر للخيال، لهذا قد يعتبر أباً للسيريالية الحديثة. كان بليك شاعراً رومانتيكيًّا يصور شعره بفرشته وأقلامه، لذلك تجد تعبيره عن الخير والشر، والخلق والنار، بأشخاص منطلقة فى عنان السماء أو تغوص فى متاهات من صنعه، تارة سابحة، وأخرى واقفة والشرر يتطاير من أعينها، أو ممتطية عربة تجرها الخيل - وكلها صور ليست من النوع الواقعى وإن كانت تحمل لمسات بصرية كثيرة، إلا أن الخيال فيها هو مصدر إبداعها وحيويتها.

والجدير بالذكر أن عدداً من الفنانين فى القرنين: السابع عشر،

والثان عشر، كانوا بلا شك يمهدون بخيالهم إلى النزعة السيريالية، التى تبلورت فى القرن العشرين، منهم: «جيروم بوش» Jerome Bosch (١٤٥٠-١٥١٦) بشخوصه الملتوية وعيونها الشاخصة، و «بيتر برويجل» Peter Bruegel (١٥٢٨-١٩٧٦) بموضوعاته عن المكسحين، وعن البعث الذى فيه يخرج أشخاصه من تحت الأنقاض ومن القبور. فلا شك أن الخيال هنا كان يأخذ الفنان إلى عمليات التأليف التى يجسد فيها شيئاً نابعاً من اللاشعور البشرى، يثير الخوف والفزع الذى يرتبط بالضمير الإنسانى.

وسنجد أيضاً مع الفنان «جوستاف كوربيه» محاولة لوضع صورتين فى صورة واحدة، أى للتعبير عن فكر مزدوج، فى لوحته المسماة : «استديو المصور». فالنموذج الذى رسمه للمصور له منطقه الخاص وسط الصورة، بينما المتفرجون فى كلتا الناحيتين: اليمنى، واليسرى، ظهروا وكأنهم ينتمون إلى صورة أخرى مغايرة، وهذا من الطبيعى لايحدث إلا بالتأليف الخيالى. ولاشك أن منهج التكبير والتصغير فى الصورة الواحدة، عرف فى الفنون القديمة: فى المصرى القديم، والآشورى، وفى الفن المكسيكى القديم، وذلك لأن المعبر عنه فكرة، وهى حينئذ تختلف عن مجرد نقل شىء بحذافيره من العالم الخارجى على طريقة الكاميرا.

وتمهد لنا هذه المقدمة مناقشة: الدادا، والسيريالية، والشاعرية، بالمغزى الرومانتيكى المعاصر فى القرن العشرين. فالدادا بدأت

الطريق بثورة التحرير التى مهدت لانبثاق السيريالية وما حولها من اتجاهات فردية متنوعة، على رقعة كبيرة من الدولة الأوروبية، والأمريكية، ووصل تأثيرها إلى الشرق الأوسط، وجنوب آسيا. وفيما يلى إيضاح تلك النزعة.

الداادا Dada:

كان للحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ تأثيرها على بعثرة مجموعات الفنانين التى تكونت حينئذ فى كل من: باريس، وميونيخ، وميلان، وأماكن أخرى من أوروبا. وعلى أثر هذا التشتت وماترتب عليه من فوضى روحية، بدت هناك حركة فنية أخرى آخذة فى الظهور.. ففى عام ١٩١٥ لجأ بعض الفنانين إلى العيش فى زيورخ باعتبارها مدينة حيادية. جاء إليها «تريستان تزارا» Tristan Tzara و «مارسل جانكو» Marcel Janko من رومانيا، و «هانز آرب» Hans Arp (١٨٨٧-١٩٦٦) من فرنسا، و «ريتشارد هويلسنبك» Richard Huelsenbeck من ألمانيا، وفى أحد لقاءاتهم العابرة فى القاهرة نبعت لديهم فكرة تنظيم كباريه عالمى للترفيه. كان «هوجو بول» Hugo Ball منظم الاحتقال الأصلى، الذى أخذ مكانه فى الخامس من فبراير عام ١٩١٥ فى حجرة استؤجرت من شخص يدعى «جان إفريم» Jan Ephraim، وهو بحار هولندى وصاحب حانة public house فى «سبجلجاس» Spiegelgasse وقد تبع ذلك برامج من الترفيه تضمنت: أغانى فرنسية وهولندية، وموسيقى

روسية قدمتها أوركسترا «بلاليكا»، وموسيقى زنجية، وقصائد، ومعارض للأعمال الفنية. وحينما جاء كل من بول وهويلستيك من برلين فى أوائل شهر فبراير، بحثاً فى قاموس ألمانى فرنسى عن اسم مناسب لنوعية النشاط الذى تزاوله المجموعة، وبطريق الصدفة قدمت السيدة «ل. روى» Le Roy كلمة «دادا»، وقد تقبل الجميع المسمى بحماس على أنه اسم ملائم لكل أنشطتهم. وفى يونية من ذلك العام صدر إشعار (مانفيستو) فى كتيب عنوانه «كباريه فلوتير Cabaret Voltaire وحرره هوجو بول، وصمم غلافه آراب، وأسهم فيه كل من أبولينير، ومارينتى، وبيكاسو، وموديليانى، وكاندينسكى، وكذا عدد من المصورين والشعراء الذين ذكروا آنفاً. وفى مارس عام ١٩١٧ افتتح جاليرى الدادا فى «بوهنهوفستراس» Bahnhofstrasse. وفى يوليو ظهر أول أعداد مجلة الدادا كان يحررها تزارا، تبعتها كتب بعد ذلك.

وفى كتاب صدر عام ١٩٢٠، يذكر هويلستيك أنه فى هذا الوقت كنا نرقص ونغني، ونعرض الشعر فى كباريه فولتير، وكان الفن التجريدي بالنسبة إلينا يرتبط بشرف كبير، أما الطبيعة فكانت المظهر الذى يوضح دوافع البورجوازية والتى رأينا فيها عدونا الأخلاقى، وأية محاولة تتم فى نطاق الطبيعة إنما تربطنا تباعاً بأخلاقيات الطبقة البورجوازية. نادى أرشيبنكو دائماً - وكنا نعتبره لايبارى فى المجال التشكيلى - بأن الفن لايصح أن يكون واقعيًا، أو مثاليًا، بل يجب أن يكون صادقاً، وكان يعنى - فوق كل شىء - أن عملية التقليد

للطبيعة تعتبر كذباً. وعلى هذا الأساس كان على الدادا أن تعطى الصدق دفعة جديدة «كانت الدادا اليقظة المستحدثة للطاقات التجريدية، والطلقة الأخيرة لحركة فنية دولية».

فمن البداية كانت حركة الدادا بمثابة نزعة عالمية واعية، حاولت أن تهز كل الممارسات التقليدية للفن، وتتحدى القيم الاجتماعية السائدة، أكثر مما حرصت على خلق طراز جديد فى الفن ذاته. كان هناك جو من عدم الاستقرار الاجتماعى، فقد سادت حمى الحرب التى وضعت أوزارها بعد ذلك، ثم تبع هذا الثورة الروسية، وظهرت اتجاهات للانفرادية أكثر من الاجتماعية، واحتضن الداديون قول «باكونين Bakunin أن الهدم هو أيضاً إبداع. وقد انطلق الداديون يزلزلون كيان البورجوازية التى كانوا يعتقدون أنها سبب الحرب، ويصورون بخيالهم صوراً: للقاذورات، والفضلات، والمستهلكات، ويشكلون منها أعمالهم الفنية. وضع دوشامب على «موناليزا» شارباً، وصور بيكابيا صور الآلات بطريقة تهكمية على العلم ونتائجه. بعض هذه الاتجاهات يبدو حالياً وكأنه توافه، لكن حينما نتذكر أن كل ذلك كان بدافع تحطيم كل القيود التقليدية التى تحد من انطلاقة الفن والخيال الإبداعى، لوجدنا إلى أى حد كان لها أهميتها. وبرغم أن الحركة التكعيبية قد حققت كثيراً، إلا أنه برفضها قواعد المنظور فى الرؤية كانت مهددة بالتوقف فى مكانها، بل بالتراجع إلى الكلاسيكية الشكلية أكثر شدة وقحالة، من الواقعية

التى هربت منها. إن الدادا كانت الملاذ الأخير للحرية، وعلى الرغم من نوع الاستجابة التى قابل بها كل من بيكاسو وبراك الحركة، وحتى ليجيه - فإن الدادا كانت الطلقة الأخيرة لفنانين جدد لايقلون شأناً عن أولئك الذين تزعموا الحركة التكعيبية. وقد تنوسيت الدادا إلى حد كبير فى فترة الحرب، لكنها مع ذلك خلقت دافعاً محركاً لتيار الحركة التشكيلية الغربية، الذى لم يستنفذ طاقته حتى وقتنا هذا[1].

ولاريب أن نزعات التحرر لاتفهم فى بدايتها، بل وتقابل من الرجعية بموجات من السخط، وعدم التقبل، والازدراء، وسوء التفسير، لكن الفن - وهذه طبيعته الإبداعية - يحطم جموداً ليكشف طرقاً جديدة وأساليب مغايرة، تجعل الناس يتنفسون هواءً أكثر نقاءً وصفاءً من الجو الذى يمتلىء بالغبار الفاسد، الذى يحجب الرؤية عن العيون فلا ترى بصيص النور، وتستمر فى بعد عن الحقيقة. إن عمليات الهدم ولو أنها لم تؤد فى وقتها إلى نتائج سريعة متبلورة، إلا أنها فتحت الطريق لإمكانات بلا حدود، عندما يجتازها العقل البشرى يكتشف معالم جديدة، وحقائق غير مألوفة، وهكذا ينطلق بفطرته إلي حيث الحياة بمعناها الإبداعى المتجدد، لا التقليدى المحافظ المتزمت.

وقد ولدت الدادا كرد فعل لموجات السخط التى أعقبت الحرب

(١) H. Read, **A Concise History of Modern Painting, p. 120.**

العالمية الأولى. . فالحروب عادة تنشأ عندما يشتد الصراع بين القيم الإنسانية بعضها وبعض: فئة تؤمن بشعار أو مذهب معين، وأخرى تومن بما هو نقيض لذلك، ولاتستطيع النزعات المتضادة أن تعيش بعضها مع بعض فى وئام، لذلك يبدأ الصدام لتغلب نزعة على الأخرى. وفى أثناء الحروب يحدث تحطيم للقيم المتعارف عليها، والأخلاقيات السائدة، وعن طريق الجنود تحدث حالة إفساد لكل شيء، ليس فقط للمبانى والمنشآت ولكن للأعراف، والأعراض، والحقوق السائدة. إن هذا التحطيم نوع من تكسير القيود الذى يحدث فى الثورات فى سبيل تحرير الإنسان من عادات قد جمدت، فكبلته، بدلاً من أن تكون فى خدمته، يصبح هو عبداً لها، وتنتهى به إلى نوع من التزمت والجمود، هذ الجمود من طبعه أن يقف حائلاً ضد كل تقدم ويعتبر كل تجديد بدعة يجب مكافحتها، ولاسبيل للإنسان من التخلص من هذا التزمت إلا بالثورة فى كل الأوضاع.

وهكذا اجتمع نفر من الفنانين التشكيليين فى أواخر الحرب العالمية الأولى فى زيورخ، وهم ممتلئون بالسخط على كل ما كان قائماً من أخلاقيات وبخاصة ماهو ممثل فى الفن التشكيلى بمعناه التقليدي، وساروا فى تفكير يدعوهم إلى إنتاج صور تحطم القواعد والأعراف المتفق عليها فى الفن التشكيلى، ولو أدى ذلك إلى إحداث صدمة للجمهور. كان من بين هؤلاء الفنانين : «تريستان

تزارا»، و «هوجو بول»، و «مارسيل دوشامب»، وبعد أن سموا حركتهم «الدادا» أصبحت هذه الكلمة تعنى بالنسبة إليهم القضاء على القوانين الجمالية المنتشرة. وعندما وضع دوشامب شارباً لموناليزا، أثار تساؤلاً: ما الحكمة من هذا..؟ وكانت الإجابة فى المفهوم الرمزي لموناليزا، فالمفروض أنها تمثل ذروة الفن بمعناه الكلاسيكى الشائع، وهى أعلى قمة يستطيع المبدع المحافظ على التقاليد أن يصل إليها، وعلى ذلك فإنها تمثل معياراً لاشعوريًّا للفن المضبوط، المتفق مع القواعد، ومع المثالية التى تدرك الصح. وحين ينقل دوشامب صورة موناليزا ويضع لها شارباً، إنما هو يسخر ضمناً من هذا القانون المتزمت المنطوى تحت هذا الرمز «موناليزا»، فالشارب إنما هو نوع من إبدال أنوثة موناليزا بذكورة، وعليه تبدأ الصدمة لدى الجمهور - ماذا يعنى هذا الفنان بهذا الوضع الشائن..؟ إنه يلفت النظر إلى ضرورة التغيير فى المقاييس للبحث عن معايير تطلق الإنسان من كبوته، ومن السجون التى نصبها لتفكيره. أما تزارا فرسم صورة لقرد وكتب عليها «سيزان»، وهو هنا أيضاً يحطم الوثنية بطريقة ضمنية، حيث أن سيزان كان قد ذاع صيته حتى أغلق منافذ التفكير على جيل بأسره وحينما صوره فى شكل قرد، إنما حاول بالسخرية أن يقلل من أهميته داعياً ضمنيًّا إلى موجة من الانطلاق بعيداً عن المأثور.

ومن بين ما يذكر، أنه اعتقاداً من بعض أصحاب نزعة الدادا فى أن الحقيقة الفنية تكمن فى العملية التى يخوضها الفنان. أكثر منها

فى الأثر الذى يتركه، كان أحدهم يبدأ الرسم على الورق بالقلم الرصاص ويأتى زميله ليزيله مباشرة بالممحاة قبل أن يتم. ولم تقتصر نزعة الدادا على الرسم فقط، بل انتقلت إلى مجالات أخرى: كالمسرح، والموسيقى. كان يقف أحد الممثلين منادياً وسط الجمهور: ألا يوجد بينكم طبيب أسنان لينقذ الفتاة على المسرح؟ وحين يظهر واحد يطلق عليه الرصاص مزاحًا فى صالة المسرح، ويشك ذلك موقفًا لا منطقيًا مثيراً للضحك. أما من ناحية الموسيقى، فكان أحد الخطباء يبدأ حديثه إلى الناس بين أصوات الموسيقى التى تعلو تدريجيًا، حتى يضيع صوته وسط الطبول وصخب الآلات وحدتها ويظهر هذا أن المقصود هو تحطيم كلاسيكية الوضع فى الصلة بين الخطيب والجمهور، بعدم المبالاة إلى ما يقول وعدم الاهتمام به.

وعلى قدر مايبدو من اللامنطق الكاسح الذى بدأت به نزعة الدادا، وبرغم أنها لم تعش أكثر من سنوات قليلة، إلا أنها لعبت دوراً فى تشجيع الفنانين على تحرير رؤيتهم، وعدم التخوف من مغامرات إبداعية جديدة تغاير كل ما هو مألوف من تيارات سابقة. وكما بدأت الدادا فى لحظات حماسية هوجائية انتهت ولم تستمر طويلاً، إلا أنها مهدت لحركة أكثر ثباتاً وتنوعاً، هى الحركة السيريالية، (شكل ٥٠).

السيريالية: وتعتمد السيريالية على إطلاق الفنان للأفكار المكبوتة لتظهر وتتضح من خلال التعبيرات الفنية، واللاشعور هو المصدر الأساسى لغالبية الأفكار - والانفعالات التى تعتمد عليها السيريالية،

كما يستنتج من الاسم "Sur-realism" أى ما خلف الحقيقة البصرية الظاهرة. ويعنى ذلك أن المظهر الخارجى الذى شغل الفنانين فى حقبات كثيرة لايمثل كل الحقيقة، بل يزعم السيرياليون أنه لايمثل إلا خمسها، والأربعة أخماس الباقية تستقر فى اللاشعور، وفى الأحلام، وأحلام اليقظة، التى توارى كثيراً من الأفكار عن الرقابة الخارجية التى تتسم بالضبط والقوانين الصارمة التى لاتسمح إلا لما يتفق معها بالإفصاح والخروج. أما البقية التى تمثل الجانب الأكبر، تمثل الإنسان على حقيقته، وعلى فطرته فتبقى فى اللاشعور.

فلو أن التعبير الفنى كانت مادته : المختبىء فى اللاشعور، لكان معنى ذلك الإفصاح عن حقائق يجب تكشفها ليعوض الإنسان عن كبته ويكتسب صحة نفسية. وكما سبق أن قدمنا أن السيريالية لها حدود فى حياة الجنس البشرى ومثلنا فى ذلك بـ: الجريكو، وبوش، وأرشيمبولدو، ووليام بليك، لكن السيريالية موجودة أيضًا فى الأدب الشعبى، وفى خيال الأطفال، ففى قصص: ألف ليلة وليلة، وكليلة، وكليلة ودمنة، وبعض النوادر الشعبية، وقصص الجدات لأحفادهن، ما هو ملىء بالخيال وغير متقيد إطلاقاً بالواقع المحدود لهذه الحياة. تجد العائد الذى يطلق بندقيته على ثلاث طيور، وكلما أخفق فى إصابتها غاصت رجلاه فى الأرض إلى عمق معين، ثم يعاود بالتالى الإصابة من جديد فلا يفلح، فتغوص قدماه حتى يكاد جسمه يختفى قرب الرقبة، لكنه ينجو فى الطلقة الثالثة التى يصيب فيها الطيور، فتنطلق ساقاه فوق الأرض ويحل اللغز..

إلى آخر القصة. وهناك فكرة بساط الريح وهو يحمل بطل القصة ويطير به فوق السحاب، وينتقل به من مكان إلى آخر. ولنا فى قصص الأطفال: «عقلة الصباع»، و «جوليفر فى بلاد الأقزام» و «أليس فى بلاد العجائب»، و «الشاطر حسن» - ما يبين أن الخيال غير المقيد بالإمكانات الواقعية، هو أساس نسيج القصة التى يسر الأطفال حين يستمعون إليها. ولماذا نذهب بعيداً؟ ألا يحب الأطفال أن يجدوا الحيوانات الطيور تكلمهم ويكلمونها؟ ألا يناجى الأطفال حتى الجمادات ويطلقون عليها الأسماء ويتحدثون إليها؟ فهذه منضدة قلبت، أدارها الطفل ودفعها إلى الأمام وهو يقلد شكل السيارة متصوراً أنها «أوتوموبيل». وتلك عصا وضعها الطفل بين فخذيه وجرى بها على أنها حصان. وذاك الطفل أمسك بديل جلباب زميله على أنه حمار، وأخذ يدفعه للسير إلى الأمام مشجعاً له بقوله : (شى.. شى..). الدنيا الجامدة متحركة، والمتحركة ناطقة، والماضى حاضر، والحاضر ماضى، وكل ماهو غير ممكن يصبح ممكناً فى الخيال، وفى تلك النزعات التى تمت تحت اسم «السيريالية».

وكانت للشاعر «أندريا بريتون» André Breton أهميته فى تشجيع هذه الحركة وإصدار (مانفستو) لها، ومتابعتها بالشعر والأدب. وهناك عدد لاحصر له من الفنانين السيرياليين ينتمون إلى جنسيات مختلفة، لكن تجمعهم الفكرة، واتخذوها هدفاً لهم ونسخوا أعمالهم على منوالها، منهم الإيطاليان : «جيورجيو دى شيريكو» Giorgio di

Chirico (١٨٨٨-١٩٧٨) (شكل ٥٨)، و «كارلو كارا» Carlo Cara (١٨٨١-١٩٦٦)، والألمانى «ماكس إرنست» Max Ernst (١٨٩١-١٩٧٦)، شكل (٦٠)، ومن أصل أسبانى «جوان ميرو» Joan Miro (١٨٩٣-) شكل(٥٩ ،) و «سلفادور دالى» Salvador Dali (١٩٠٤-)، شكل (٥١)، و «بيتر بلوم» Peter Blume (شكل ٥٣)، ومن أصل فرنسى «أندريا ماسون» André Masson (١٨٩٦-)، ومن أصل أمريكى «مان راى» Man Ray (١٨٩٠- ١٩٧٦)، (شكل ٥٤) ومن أصل روسى «بافل تشليتشف» Pavel Tchelitchew (١٨٩٨-١٩٥٧)، و «بول دلفو» Paul Delvau (١٨٩٨-)، و «آرشيل جوركى» Arshile Gorkey (١٩٠٤- ١٩٤٨) (شكل ٦٣) من أصل أمريكى، و «مارك شجال» Marce Chagall (١٨٨٧-) (شكل ٥٧) من أصل روسى، و «بابلو بيكاسو» Pablo Picasso (١٨٨١-١٩٧٣) (شكل ٢٠) من أصل أسبانى، و «إيفى تانجى» Yves Tanguy (١٩٠٠-١٩٥٥) (شكل ٥٢) من أصل فرنسى، و «جين ديبوفيه» Jean Dubuffet، و«رينيه ماجريت» René Magriette (١٨٩٨ -١٩٦٧) (شكل ٥٥)، و «ألبرتو جياكوميتى» Alberto Giacometti (شكل٦١)، و «فرانسيس بيكابيا» Francis Picabia (١٨٧٩- ١٩٥٣) (شكل ٥٠)، و «مارسل دوشامب» Marcel Duchamp (١٨٨٧-١٩٦٨) شكل (٢٧) من أصل فرنسى، و «يلفريدو لام» Wilfredo Lam (١٩٠٢ -) (شكل ٣٥) و «كيرت سليجمان» Kurt Seligmann (١٩٩٠-١٩٦٢).

ولاريب أن المدرسة السيريالية غنية بأفرادها، وبرغم تعدد جنسياتهم، إلا أنهم اعتنقوا المذهب، وترجمه كل منهم بما يتفق وشخصيته، وطريقة تكوينه الذاتية التى قد تعود إلى أصل طفولته. وعندما نتناول السيريالية كمبدأ، إنما نناقش أسساً عامة يشترك فيها هؤلاء الفنانون، أهمها: الخيال، وإبراز كوامن اللاشعور، واختراع الرموز التى تحمل المضامين الفكرية والانفعالية، التى تحتاج إلى ترجمة من الجمهور المتذوق كى يدرك مغزاها. لكن ستظل العبرة فى جودة العمل السيريالى، برغم اختلافه عن العمل التكعيبى، بقوة بنائه، ووحدته، وتماسك رموزه بعضها ببعض، بحيث أن العالم الذى تخلقه يفرض نفسه وبخاصة إذا كان له طبيعة عضوية. وسنجد أن شيريكو وكارا اهتما بالبناء المعمارى الميتافيزيقى، بينما جوان ميرو ابتدع عالماً من الرموز والعلامات مثلت لغة خاصة فى عالم التصوير السيريالى المعاصر. وكل من تشليتشيف وبول دلفو خلقا عالماً رومانتيكيًّا مؤسساً على السيريالية. أما شجال فله إرهاصاته الفريدة، بخياله المتدفق، وأحلامه المصورة بقريته «فيتبسك»، وفتاة أحلامه، وحصانه الطائر، وسائر حيوانات قريته. وكان بيكاسو فياضًا فى لوحته «جورنيكا». وكل فنان يحتاج إلى عرض خاص لتبيان ما أضافه باعتناقه للمذهب السيريالى. وقبل الخوض فى تفصيل مساهمة بعض الفنانين، يجدر الإشارة إلى أن السيريالية تضمنت موجات من الترجمة والتنفيذ كان لها اعتبارها، فإذا كان التأكيد على المحتويات اللاشعورية رموزاً وفحوى، فليس من

المتوقع أن تنجح القطعة السيريالية إذا أنتجت بطريقة عقلية صرفة، إذ يقتضى الأمر ترك الفنان لسجيته الشخصية ليخرج كوامنه دون أن يضع عوائق تحد من ذلك. ولهذا ظهرت نزعة «الآلية» Automatism التى تجعل الفنان يسترسل فى تجسيد إحساساته وهو يكاد يكون نصف نائم، أو يسمح ليده وفرشته أن تصور إحساساته العضلية، وخواطره المتتابعة، دون عائق ودون حساب فكرى، وفى هذه الحالة تكون الصورة أكثر صدقاً. ولتبسيط هذا الاتجاه، يمكن تصور الفرد وهو يتحدث في التليفون، ويأخذه الحديث بينما فى يده قلم، ويقوم دون أن يعى بعمل تخطيطات ورموز وليدة انصرافه كلية لشىء آخر، هذه التخطيطات والرموز يحتمل أن تتضمن شيئاً مختلفاً عن الصور البصرية المعتادة، وعن الروتين المتبع فى إبراز الفكرة.

ولهذا نبعت اهتمامات فى السيريالية: بالتلقائية، والصدفة، والأوتوماتيكية، والخواطر العابرة، وكلها توصل إلى مفاهيم مختلفة عن المناهج المتعبة فى النزعات الفنية الأخرى. وسواء ركز الفنان تفكيره فيما يعمل، أو ترك لخواطره العنان، فليس معنى ذلك أن نبدع أعمالاً فنية ما لم تستند إلى التقنيات الملائمة التى تجسد هذه الأفكار، وتخضعها لعوامل بناء العمل الفنى. ويبتدع السيرياليون رموزهم، وكل رمز يستخرج من عالم الإنسان، أو الحيوان، أو الحشرات، أو النباتات، أو الكائنات البحرية، وحين توضع بضعة رموز من مجالات مختلفة بعضها بجوار البعض، يبدأ كل رمز يكتسب معنى فى المحيط الجديد الذى برز فيه، كما أنه يكسب بقية

الرموز معانى جديدة. وقد تكون الرموز ذات دلالات شخصية فى بادىء الأمر، لكنها حين ترتبط بإحساسات فنية عميقة، وبصياغة مميزة، فإنها قد تنتقل من مستوى المنبع الشخصى، إلى لغة عامة، لها صفة التداول والفهم بين الناس. لذلك فإن القطع الفنية السيريالية تتميز بأنها تكشف النقاب عن العالم الغامض فى حياتنا، بل وتلبسه صوراً مرئية تعبر أحياناً عن مخاوفنا الدفينة، أو تساؤلاتنا التى لا تجد إجابات مقنعة، أو عن أسرار ميلادنا ووفاتنا، والصلة بين المنبع والمصب. وكل هذا - وإن بدا على شكل هلاوس أو اهتزازات أوتوماتية فى تعبيرات الفنانين التشكيليين، إلا أن له دلائل هامة للمحلل النفسى الذى يستطيع باستعراضه للتاريخ النفسى للفنان، أن يفك الطلاسم عن بعض رموزه، ويجعلنا نتذوق الإبداع فيها بشىء قد نشارك فيها جميعًا[١].

وقد تحولت الداذا فى باريس إلى السيريالية. تحرك عدد من الداديين من زيورخ إلى باريس حوالى عام ١٩٢٠، وأنشأوا هناك حركة سيريالية مستخدمين الكتابة التلقائية، آخذين فى الاعتبار تطبيق النظريات الحديثة فى التحليل النفسى لدفع النشاط الفنى إلى الأمام. وتحت قيادة الشاعر «أندريا بريتون» تكونت حركة سيريالية فى الأدب، والتصوير، والنحت. حدد بريتون السيريالية فى «ما نيفستو» أصدره عام ١٩٢٤، وفى عام ١٩٢٥ كان المعرض الأول للفن السيريالى. وقد انتشرت السيريالية فى الخمسة عشر عاماً التالية،

(١) راجع للمؤلف، التربية الفنية والتحليل النفسى.

وكانت من القوى الجديدة فى التصعيد الأمريكى الحديث بعد عام ١٩٤٥. ونظرية السيريالية ترتبط بأحلامنا وبالأوقات التى تطغى فيه خيالاتنا على أفكارنا، فتتداعى صور وخيالات فى وعينا، وهى أكثر قربًا من حياتنا من الموضوع التقليدى الذى ألفناه فى الفنون. وهذه الاتجاهات أمكن التعرف عليها منذ وقت بعيد فى المجال الأدبى.
تحدث الكتاب الألمان حوالى عام ١٨٠٠ عن الشعر الذى ينبع من اللاشعور. بعض المخدرات كان يستخدمها كتاب مثل «بودلير» Baudelaire و «دى كوينسى» De Quincey لينشر انبثاق الخواطر من اللاشعور - وقد رأى السيرياليون رائدًا فى الـ «كونت دى لوتريمونت» Comte de La utréamont (١٨٤٧ - ١٨٧٠) الذى صور فى مؤلف له يسمى Le Chants de Maldoros اعتذارات السيرياليين، بمجموعة من الاستعارات، مثل الصدفة التى تضع ماكينة حياكة بجوار مظلة فوق منضدة عمليات. إن الإثارة التى تحدثها مثل هذه التوليفة، كانت من بين أهداف المصورين السيرياليين. رأى «ماكس إرنست» (١٨٩١-١٩٧٦)، و «سلفادور دالى» (١٩٠٤-   )، فى التصوير نوعًا من تسجيل الأثر المغناطيسى، مثل الاستجابة المضادة للاختراعات الفكرية، واستطاعا إبداع تشبيهات مغلفة بصرية لا حدود لها، وغير مؤكدة المعانى، .كما استطاع إرنست أن يتكشف أهمية استخدام التقنية الأوتوماتيكية، مثل الاعتماد على الإزالة من لوحات أرضية (ويتذكر الإنسان هنا ما كان يردده ليوناردو من إيجاد خيالات فى العلامات

التى تشاهد على الجدران القديمة)، وبإسقاط الألوان المصادف فوق لوحة التصوير. ومن أهم السيرياليين الذين ظهروا فى الحركة السيريالية «جوان ميرو» Joan Miro الأسبانى، الذى استطاع أن ينمى لغة حرة شخصية للتصوير. وكان يبدأ بغطاء لونى للوحاته color-washed canases التى يرسم فوقها صورًا ورموزًا أشبه بخيالات الأطفال للأشخاص والأشياء. لقد زار ميرو الولايات المتحدة لأول مرّة عام ١٩٤٧، وكان من أهم الأوروبيين الذين أثروا على الحركة التشكيلية التى نمت فى الولايات المتحدة آنذاك[١].

مارك شجال Marc Chagal (١٨٨٧-)

ويعتبر شجال من أهم الشخصيات المميزة فى التصوير فى القرن العشرين، ويمثل حصيلة مجموعة كبيرة من الخبرات التشكيلية، والأدبية، إذ أن صوره تتميز. بحق بالناحية الشعرية، بجانب ألوانها الحية التى يغشاها الخيال. ويجمع شجال بين طفولة ناضجة لا يحدها قيد أو تعوقها قاعدة محفوظة، وبين خيال الأساطير وحكايات الجدات التى ترويها للأحفاد، حين يأتى فيها الغيث للبطل أو البطلة من مجال ليس لأحدهما فيه من توقع. فشخوصه قد تطير فى السماء على أجنحة خيل ركبت بطريقة إبداعية مميزة، أو تمتد من الأرض إلى السماء وكأنها تحلق بكل الأمل والحيوية والطموح الذى تبغى تحقيقه، أنًا له بهذا الفيض الجارف من التعبير، إنها نفحة الإله يهبها

(١) Norbert Lynton, **Landmarks of the World's Art, The Modern World,** London: Paul Hamlyn, 1965.

لذوى البصيرة الذين يحلقون بخيالهم فى رحاب الدنيا الواسعة، لا تحدهم الأرض، ولا تبتعد عنهم السحب أو الأقمار. صور كثيرة فى صورة واحدة يغلب فيها منطقه، فيحمل شخوصه الإنسانية خصائص لا تحملها إلا الطيور والفراشات أحيانًا، والنمل والصراصير أحيانًا أخرى، فهى لا تمشى على الأرض ـ وهذا أمر طبيعى، لكنها قد تنقلب فتصبح رؤوسها فى الأرض وأرجلها فى السماء. الصورة بمنطقها المعدول توجد أحيانًا، لكنها بمنطقها المقلوب توجد فى أحايين أخرى. الإنسان يستطيع أن يسبح فى الهواء كرواد الفضاء وله أجنحة يطير بها مثل الطيور، وهو قد يكون بوجهين فى وجه واحد ـ ولم لا..! والفكرة تغلب الرؤية البصرية، والانفعال يشكل منطقًا له مقوماته المختلفة عن الالتزام الحرفى بالطبيعة. ومن أين تأتى: السمكة، والأكواخ، ويأتى: عازف الكمان، والديك، والعروسان، والحمار، والقمر، فى صورة؟ كيف يمكن أن تركب هذه الرموز بعضها داخل البعض، أو فوق البعض، أوتجمعها صورة واحدة مع أنها عدة صور! انظر للوحته «صورة مزدوجة مع كأس نبيذ» ـ وهى من مقتنيات المتحف الأهلى للفن الحديث بباريس عام ١٩١٧، إنها شخصية امرأة مفتوحة الصدر، فوق أكتافها صورة رجل يمسك بكأس الخمر وفوقه ملاك مدلى من السماء، بينما تقف المرأة على مياه النهر وخلفها كوبرى فوقه منظر للمبانى والكنيسة. أى تنظيم للوحة هذا..! إنه لا يرى إلا فى السيرك حيث يلعب الأكروبات ألعابهم المختلفة، بالقفز على أكتاف بعضهم

البعض، ولو ساروا فى الشوارع هكذا، لأوقفوا المارة مشدوهين، منظرهم يكون له غرابته ووقعه الملفت للنظر.

والرموز التى يستخدمها شجال لها دلالات خاصة فى تكوينه، وقد تعود أهميتها إلى وقت طفولته حيث نشأ فى قرية «ويتبسك» فى روسيا، فمازال يحنو إلى حيواناتها، وطيورها، وأكواخها، ومعبدها اليهودى، كما يقال أنه متزوج زيجة موفقة، مما يعكس ابتسامته وفرحه من خلال لقائه بحبيبته فى عدة أوضاع رومانتيكية مراهقة، فهو يطير معها فوق الحصان ذى الأجنحة وذراعاه حول خصرها، وأحيانًا يصورها بصدر كامل على طريقة قدماء المصريين، ليبين مزيدًا من أنوثتها بإبراز ثدييها، وحينما تظهر معه فى الصور على شكل النموذج الذى يرسمه، أو فى عيد الميلاد الذى يطفىء فيه شمعًا، لا يهم من أين تأتى: شاقة الجدار، أم طائرة قادمة من السماء، أم مطلة من النافذة، أم تظهر بين ذراعيه تقود معه الجواد إلى إقامة بعيدة، كلها أحلام، وخيال، وآمال، مطامح، فى جو لونى فضفاض له أعماقه التعبيرية.

وقد اعترف «بيكاسو» ذات مرة أنه: «حين يموت ماتيس، فإن شجال يكون المصدر الوحيد الباقى الذى يفهم ما يعنيه اللون حقيقة». ثم يستطرد بيكاسو: «أنا لست شغوفًا بالديوك، والحمير، وعازفى الكمان الطائر.. وكل الفلكلور، لكن لوحاته فيها حس التصوير حقيقة، وعناصرها ليست ملقاة بعضها على البعض على

عواهنها. وبعض الأشياء الأخيرة التى أنتجها فى «فنس» تقنعنى، إنه لم يأت شخص عنده إحساس بالضوء منذ «رنوار»، مثل ذلك الإحساس الذى يمتلكه شجال»[1].

أما رأى شجال فى بيكاسو: «يا له من عبقرى هذا البيكاسو!» «إنه من المؤسف أنه لا يمارس التصوير»[2].

وقبل عامين تقريبًا جاء شجال إلى إسرائيل وهو يناهز عمرًا فوق التسعين، لتمنحه درجة الدكتوراه الفخرية.

وبينما وصل شجال إلى باريس لأول مرة عام ١٩١٠، كانت الوحشية والتكعيبية فى ذروتهما، لكنه كان يحمل صورة لمسقط رأسه مدينة «ويتبسك» فى روسيا، بأكواخها المميزة، وحياتها الريفية، وحيواناتها، وطيورها، وكنائسها الصغيرة ذات القباب البيزنطية التى تتميز بطابعها الحلزونى. كل هذا استطاع أن يدمجه بعضه فى بعض فى صور أمينة ذات طابع ساذج، لكن بطريقة لا منطقية أشبه بالحلم أو القصة الخرافية، عالم ملىء بالخيال، والاحتمالات، قريب من عالم الأطفال، والفنون الشعبية والأسطورية[3].

وصوره تتميز بطراز فريد فى السيريالية الحديثة، ذات المنهج الشاعرى، لكنها تستقر على مقومات لا شعورية، تغوص بنا بعيدًا

(١) Francoise Gilot & Carlton **Lake, Life with Picasso,** p. 264.

(٢) **Ibid**, p. 264.

(٣) محمود البسيونى، آراء فى الفن الحديث، ص ٦٧، ٦٨.

إلى: طفولته الأولى، وقريته، وأقاربه، وحياته الخاصة، وأحلامه[1]، (شكل ٥٧).

سلفادور دالى: Salvador Dali (١٩٠٤-)

ويعتبر من الشخصيات البارزة فى الحركة السيريالية، بمنهجه فى الدعاية، وأسلوبه فى إخراج رموزه المظهر الموضوعى والذى أسماه: «فوتوغرافية من صنع اليد». وفى كثير من رموزه التى يستخدمها، مثل الساعات فى لوحة «إصرار الذاكرة»، تجد أنه يحيل الأجسام إلى مادة مطاطة، أحيانًا هلامية الشكل، ويثنيها يمينًا ويسارًا، وقد يطورها لتختلط بالسحب أو بأية مضامين أخرى. وله رموز من النسوة اللائى يتحول نصفهن العلوى إلى مايشبه الغازات والبحار، بينما سيقانهن فى تناسق بصرى واضح. وفى لوحته «أشلاء الحرب الأهلية» يحط وجهًا بشريًّا، ويشكل أطرافه الممتدة ويحولها إلى أشلاء شبه منصهرة فى جو من آثار الدمار، وذلك كى ينبه الجنس البشرى إلى آثار الخراب نتيجة غدر الإنسان بأخيه الإنسان.

ويدور التساؤل حول إنتاج سلفادور دالى، فيما إذا كان من وحى اللاشعور، أو أن رموزه من بنات أفكاره ومشكلة بواعية كاملة، حيث أنها حين تتحول إلى واقع بصرى تقل فيها نفحة اللاشعور، على حساب الصقل والتقنية الزائدة عن الحد، والتى لا تتم إلا بعقلية واعية وبحرفنة محسوبة.

---

(١) محمود البسيونى، التربية الفنية والتحليل النفسى، ص ١٠١-١٥١.

وقد ظهر له فى الأربعينيات كتاب بعنوان «الحياة السرية لسلفادور دالى» بقلم سلفادور دالى[1]، مما يبين أن أسراره مكشوفة لنفسه إلى حد كبير.

وفى صورته المسماة «الشاطئ مع ثلاث فاتنات منصهرات» التى أنتجها عام ١٩٣٨/ ١٩٣٩ من مجموعة أ. رينولد مورس بكليفلاند، تظهر أجساد الفتيات الثلاث السفلى فى اتساق عضلى إيقاعى، حتى تختفى أجزاء كلما اقتربنا ناحية الوجوه، والفتيات ممسكات بعصى، وحبال، وأشياء أخرى، وأرديتهن تكاد تشف عن تفاصيل أجسادهن، بينما يظهر الشاطئ فى الخلف بكتل صخرية فى الوسط، وتلال، وسحاب فى الأفق ولاشك أن هناك دقة تقنية فى إخراج الأرض والأشخاص، بدراسة فوتوغرافية متأنية، وبصقل ملحوظ. بينما فى لوحته «تحذير الحرب الأهلية» التى أنتجها عام ١٩٣٦ بمتحف الفن بفلادلفيا، فتحتوى على أشلاء بشرية ممزقة، بوجه صارخ، وأيد عصبية، على أرضية من سماء مليئة بالغيوم. وهو فى هذه الصورة اخترع مادة تعبيرية يقاسى منها الإنسان حين يشاهدها، لذلك فهى تحمل بحق تحذيراً للرائى بتلك الآثار المدمرة التى ستنتهى إليها أى حرب. ولعل من مثيرات دالى، الدرس الذى أخذه عن كل من: «كوزيمو»، و «دافنشى» (أن يشغل كلية بتأمل blob of spittle بصقة، أو حائط قديم، حتى يظهر أمام عينيه معنى ثان تستطيع الصورة أن تخرجه إلى حيز الوجود)، أو يحاول تأكيد الاضطرابات العقلية. وقد لا يعجب البعض الطريق الذى اتخذه دالى

(١) Salvador Dali, **The Secret Life of Salvador Dali:** London 1942

ليدفع بنفسه إلى الوجود والاعتراف به، حتى أنه أثار فى أوقات موجات من الذعر Panic وكان يحاول أن يبدو على الأقل فى المظهر، أن يلاطف العاصفة مؤقتًا، عن طريق عملية منظمة من التقبيح Vulgarizatuon لكن اتجاهه ينحو نحو الأكاديمية ـ أكاديمية تدعى لنفسها الكلاسيكية بلاحجة تستند إليها غير ذاتها. ومنذ عام ١٩٣٦ لم يظهر له اهتمام حقيقى بالسيريالية.

ومنذ عام ١٩٤٢ فإن عمل دالى يتدهور ولا يخرج عن الآثار الظاهرية. ولوحته «العشاء الأخير» المعارة للمتحف الأهلى للفن بواشنطن، ما هى إلا مسرح معد للخرافة، وحركاته الشخصية المسرحية التى دائمًا ما تميز بها سلوكه، إنما تخدم القوى الرجعية فى أسبانيا التى كانت ذروة نجاحها فى السخرية من القيم الإنسانية، والتى رغم كل مغالاتها كانت تمثل الاهتمام المنتظم للحركة السيريالية. وعلى الرغم من ذلك، يجب الاعتراف أن دالى أصبح معروفًا لدى جمهور كبير من الناس بارتباطه بالحركة السيريالية، وذلك بفضل وسائله الإعلامية الغريبة وما أحاط طريقة عرضه من نجاح. وفى الحقيقة إن «نشاطه البارانوى الحساس» paranoiac critical activity كان كافيًا وملائمًا جدًا للصدمة التى تبرر هذا الارتباط الخاطئ. ويجب أن نلاحظ أن السيريالية فى عمومها يكتنفها الغموض، والمتناقضات، وليس من اليسير على فنان واحد أو مجموعة من الفنانين، خلق أرضية صلبة من جدود مبهمة[1].

(١) المؤلف، آراء فى الفن الحديث، ص ٦٧.

وقد ولد دالى فى مدينة «فيجراس» بالقرب من برشلونة بأسبانيا عام ١٩٠٤، ودرس الفن فى مدريد، وتأثر بالسيريالية بين عامى: ١٩٢٣، ١٩٢٥، وبخاصة بالفنان «شيريكو». ذهب إلى باريس عام ١٩٢٨ وقابل «بيكاسو»، و «ميرو»، والسيرياليين، وأخرج مع «لويس بوتيل» فيلم «الكلب اندالو»، وفى عام ١٩٣١ فيلم «عصر الذهب»، زار أمريكا عام ١٩٣٧ وغادرها إلى إيطاليا لاهتمامه بعصر النهضة، والباروك، ثم عاد إلى أمريكا عام ١٩٤٠ ليستقر قليلاً، لكنه مالبث أن رحل إلى أسبانيا وقام بعمل صورة للكوميديا الإلهية، وله مؤلفات منها: «المرأة المرئية» عام ١٩٣٠، و «انتصار اللامعقول» عام ١٩٣٥، و «حياة سلفادور دالى» عام ١٩٤٢[١].

ويعتبر دالى من أساتذة الصنعة يخرجها بشكل لامع، واتجاهه أدبى أكثر منه تشكيلى، ويبدو أن عمله يعبر عن انعاش الرومانتيكية متكررة فى شكل حديث مخيف[٢]، (شكل ٥١).

جيورجيو دى شيريكو: Giorgio Di Chirico (١٨٨٨-١٩٧٨)

فنان إيطالى، ولد فى اليونان من أبوين إيطاليين. ارتبط بحركتى الدادا والسيريالية، وأعاد تنظيم موضوعاته فى مناخ ميتافيزيقى غير عادى. وفى سنواته الأخيرة أنتج أعمالاً تعتبر رد فعل للنزعات الحديثة، وتنتمى لطراز «رافاييل» وله عدة أوضاع مثيرة للوجوه[٣].

---

(١) المؤلف، الفن الحديث، ص ١٣٩.

(٢) H. Read, **A Concise History of Modern Painting** pp. 140-142

(٣) **The New Hutchison 20 th Century Encyclopedia,** p. 292

وقد أسس شيريكو أعماله على القيم المعمارية، لذلك تجد صوره أجزاء من عمارات، تظهر فيها: القبوات، والمنحنيات المتكررة فى المنظور، والأعمدة، والجدران، لكن كل عماراته وكأنها فى ساحة خاوية أو مهجورة، لا يتصور الإنسان إلا والبوم ينعق فوقها، كما أنه يرمى بعناصر مركبة على الأرض لتأخذ طريقها مع المنظور، علي أن مبانيه لا يعدم فيها الظل والنور، وتظهر الظلال هندسية كجزء أساسى من تركيب الصورة، ويستعين بالملامس بطريقة بنائية ليوضح تفاصيل ومميزات كل ركن من أركان الصورة، وبخاصة إذا غطت بعض الأجزاء بعضها الآخر، وكان من الضرورى إبراز التفاصيل لتتنغم الصورة، وتتنوع إيقاعاتها وعناصرها.

والعالم الذى يوضحه شيريكو فيه نوع من السحر، والغموض، واللانهائية التى تحمل معها إبهامًا يدعو للتفكير فيما عساه يجرى هناك. لذلك حينما انتمى شيريكو إلى السيريالية كان بحق من أوائل روادها، لأن كم اللاشعور أو الإحساسات الخفية الهامسة كبير فى لوحاته، على الرغم من عوامل الاتزان، والإيقاع، التى تتميز بها والتى لا بد وأن يدخلها ذكاء الفنان.

ومن أنواع الإيقاع التى تظهر فى لوحاته، اللعب بالاتجاهات داخل العنصر، وفى تنظيم مجموعة العناصر فى الفراغ. ويقصد بالاتجاهات هنا ميل العناصر بعضها فوق بعض، ومسارها بالنسبة لرأسية الصورة وأفقيتها. فتلك الزوايا الحادة التى يرسم بها أشكاله

الهندسية أحيانًا، تدخل فى معادلات حسية لخلق الإيقاع، والاتزان النهائى، وذلك كله يلعب فيه اللاشعور دورًا كبيرًا. وصوره فى عمومها لا تستند إلى العامل البصرى المألوف، وإنما إلى القيم التشكيلية. وهو يختلف تمامًا عن «سلفادور دالى»، برغم انتمائهما إلى السيرالية. فالأول لا يكتسب صيته من مبدأ (خالف تعرف)، ولا من الضجيج الدعائى، أو الموضوعات الساخرة، كما يفعل الثاني، وإنما ينسج عالمه التشكيلى باستقرار نفسى، ويحكمه الشيوخ. وفى لوحته المسماة «هياج الرحيل» melancholy وأنتجها عام ١٩١٦، تشاهد مجموعة من الأحداث فى لوحة واحدة. ففى الأسفل، صورة محددة ببرواز، داخلها خريطة لشبه جزر مبين فوقها بالنقط خط سير السفن من ميناء إلى غيره. وفى أعلى على اليمين، مجموعة من الأشكال الهندسية على شكل: زوايا، ومثلثات، وأسطوانات، كل له اتجاه يتمم اتجاه شكل آخر، إما بالتوازى، أو رد الفعل، فالزاويتان الرئيسيتان تتمم إحداهما الأخرى بالاتجاهين المتعارضين، وتكملهما زاوية صغيرة فى الأسفل من الخلف، أما المثلثان فلهما اتجاهان متعادلان بينهما العلم فى الفراغ فى الأرضية، وتظهر الأشكال الأسطوانية على اليمين ومن الداخل لتوحى ببعض أجزاء المركب، وفى الخلفية ما يشبه بالمنارة. وقد صممت الألوان بما لا يدعو مجالاً للشك فى أنها صممت تصميمًا عسيرًا، وبخاصة فى المجموع اللونى للخلفية، وفتحاتها النسبية، وألوان التفاصيل الأمامية التى تنعم بأضواء سحرية.

وتركيب الصورة الكلى رمزى، ومحفوف بعناصر تشريحية مستقاة من عوالم السفر بالبحر، يحوى شرائح من الأرض بنظرة الخرائط، وشرائح من: عوامة النجاة، ومن بعض الأنفاق، والمداخن، وأجهزة الحساب الهندسية، والعلم المميز، وكلها - برغم محاولة التدليل عليها - تتركك فى غموض نسبى حيث أن الحس الكامن أهم ما تثيره، وهو أكثر من مجرد التعرف على الحقيقة، بتداعى عواملها البصرية وإرجاعها إلى مصادرها. فالسحر هنا فى إيجاد خليط من العناصر مؤلفة، ومركبة، بالأداء التشكيلى الذى يجعل الإنسان يسرح بخياله فى أعماق الصورة، ليحس بالاحتمالات والإيحاءات التى لاتنتهى.

وهكذا يظهر عالم شيريكو المميز فى التصوير المعاصر فى القرن العشرين، له إضافته الخاصة، وله تأثيره على غيره من الفنانين. وحينما توفى فى العام الماضى عن سن يناهز الواحد والتسعين، نعتته الصحف فى أنحاء العالم على أنه أب السيريالية الحديثة.

لعب شيريكو دوراً هامــاً فى الحقبة الثانية للفن الحديث. لقد مكث فى «ميلان»، و «فلورنس»، فى الفترة من عام ١٩٠٨ إلى عام ١٩١٠، ثم ذهب إلى باريس حيث التقى بـ «بيكاسو»، وأبو لينير»، عاد بعدها إلى إيطاليا فى بداية الحرب العالمية، وقابل كارلوكارا فى «فيرار» واستطاع أن ينشىء معه مدرسة ميتافيزيقية، وكان ذلك يعنى طرازاً من التصوير له رباط إلى حد ما بفلسفة نيتشه، لكنه فى

الحقيقة كان نوعًا جديدًا من المناظر اعتمد فيها على كل من «بوكلن»، و «كلنجر»، باستخدام خيالات وصور أحلام غير مرتبطة بصور مرئية منقولة مباشرة من أصل طبيعى. ومعظم المناظر ـ وهى تحوى عناصر معمارية ـ صورها شيريكو قبل عام ١٩١٠، ثم بدأ يستخدم تركيبات استخدمها بيكاسو لعناصر هندسية، وتحوى أجزاء من خرائط، أو قطع البسكويت، وكلها كانت تصور بالزيت بدقة ترجع بالذهن إلى ممارسات الفنان الميلانى «جوزيب أرشيمبولدو». ولكن هذه التركيبات لا تنتمى بأى حال إلى التكعيبية، ومن المشكوك فيه أن يكون شيريكو قد أبدى اهتمامًا أو ميلاً نحو التكعيبية، فلم يكن له اهتمام تحليلى، أو اتجاه منطقى. لقد استخدم المنظور ولكن ليس بقصد إخراج صورة بصرية منضبطة وتمثيلية من الدرجة الأولى، وإنما بقصد إيجاد تأثير انفعالى، فالعناصر فى صوره تظهر منفصلة، هى نتاج لخيال جامح، لكنه نجح فى أوضاعها بعضهما بالنسبة للبعض الآخر، ليستثير توقعات درامية غير مخطط لها. وفى تنظيماته لم يكن هناك وعى بالمعنى الشائع بهذه التنظيمات، فقد كانت تخرج فى محيطه بطريقة تلقائية تعتمد على مقدرة غير عادية لاستثارة الجانب السحرى فى إبداعاته، وهذه المقدرة فقدها الفنان فى أواخر أيامه، لكن بعد أن ترك عددًا من الصور لها هذه القوة السحرية.

وقد أوضح شيريكو نفسه الجانب الشعرى فى مناظره، قائلاً: «أحيانًا يتحدد الأفق بحائط يظهر خلفه صوت قطار يختفى. فكل

إحساساتنا باللانهائية تكشف لنا من خلال الدقة الهندسية للمربع. ثم نجد الحركات التى لا تنسى عندما تواجهنا بعض جوانب العالم والتى لا نعيرها فى متناولنا، والتى لا نستطيع رؤيتها لأننا قصار النظر جداً، كما أننا لا نحس لأن إحساساتنا تمت بطرق غير سليمة. لذلك فإن أصواتها الميتة تتحدث إلينا من مكان قريب، لكن هذه الأصوات تبدو وكأنها جاءت من كوكب آخر»[1].

وهكذا يفسر الغموض والجانب السحرى فى أعمال شيريكو، الذى يبين بحق أننا مهما ألفنا من قواعد فى الفن، فإن القواعد لاتخلق الفن. وإن استند الفن إلى بعض القواعد، فأية قاعدة تحيا آلية لا بد أن يعاد إنعاشها، أو تحيى من خلال إحساسات فنان حساس يعطى لها مغزى جديداً. وظهر هذا بوضوح عند إحياء شيريكو لمغزى سحرى جديد للمنظور، جعل له قيمة لم تعرف حتى فى بعض منتجات عصر النهضة المشهورة، (شكل ٥٨).

بول دلفو: Paul Delvaux (١٨٩٨ -)

والسيريالية ليس لها مظهر واحد عند المصورين التشكيليين، فهناك نقط تأكيد لدى كل فنان، ونقط قد لا يعيرها الاهتمام الكافى، والعامل الذى يتذبذب الاهتمام به درجات نحو الإيجابية أو السلبية، هو العامل البصرى: فمن الفنانين من يستعير عناصر من العالم البصرى ويؤكد الظواهر البصرية الملموسة فيها، حتى لو أعاد

(١) H. Read, Aconcis History of Modern Painting, pp 120-124

تشكيلها أو تركيبها بمفاهيم مغايرة للمألوف. ومنهم من يهمل العوامل البصرية ويكتفى باندفاعات عجينة التصوير، وما تأخذه من ملامح موحية. ومنهم من يشكل رموزًا هندسية. ولذلك فالمظاهر السيريالية متنوعة، تجمعها فقط دوافعها الذاتية التى تنبع من أعماق النفس البشرية، وأغوار اللاشعور. وعلى ذلك قد يكون من المفيد تصنيف بعض الاتجاهات كى تعرف عوامل الاهتمام التى تجمع مجموعة من الفنانين بعضهم مع البعض فى وفاق، وتجمع آخرين فى وفاق آخر. فقد رأينا مع شيريكو الجانب الميتافيزيقى الذى يأخذ مظهرًا معماريًّا هندسيًّا فى صوره، وسايره فى نفس الاتجاه «كارلو كارا» إلى حد كبير، ومع «دالى» الجانب البصرى الذى يغالى فى إبرازه حتى أسماه «فوتوغرافية من صنع اليد». ولكن حين نتناول أعمال بول دلفو بالتحليل، تجد أن بوادر الرومانتيكية الجديدة كانت الأساس فى إبداعه، وتأكدت هذه النزعة أيضًا فى أعمال: «بافل تشليتشيف»، و «بيتر بلوم»، و «فيكتور برونر»، و «ولفريد لام». وتمتد هذه النزعة فى التاريخ لتستدعى إلى الذهن كلاً من: «جيروم بوش»، و «جوسيب أرشيمبولدو»، و «وليام بليك».

والرومانتيكية الجديدة تحمل مغزى، بل رحلة يخوضها حوار يدور حول الرموز البصرية التى تستخدم للتعبير. ويتساءل المرء عن هذا المغزى: أهو مغزى عاطفى يرتبط بالكبت، والحرمان، والرقابة الشديدة على انفعالات الإنسان، وعلى وضع السياج على الممنوع؟ فتلتهب انفعالات الفنان، وتستصرخ المشاعر، لتعبر عن هذا المكنون

حتى ولو لم تفهمه سلطة الرقابة. أم هى أحلام معاكسة تنطوى على صور متضاربة يغطى بعضها البعض، ولا تحمل أنين الكبت والإصطدام بالسلطة الكابتة؟ سواء هذا أو ذاك، فإن صور بول دلفو لها مظاهرها الخاصة التي قد تجعله ينتمي إلى الرومانتيكية الجديدة، فهى تحوي نساء عالميات نصف بعضهن بجذوع شجر نابعات من الأرض، ولكن نصفهن العلوى عار تمامًا، بنسب واضحة، وتفاصيل مثيرة، ووجوه معبرة. ثم يضع هذه المخلوقات بجوار مايشبه المقبرة، وفوقها مرآة بيضاوية تعكس ثدى المرأة. أما فى الخلف فيظهر جدار جانبى طويل ينتهى بأعمدة غير مسقوفة، بينما يظهر من خلالها رجل على الجانب الأيمن، وامرأة من الجانب الأيسر تهرول فى اتجاه الرجل. فالصورة، كما نرى، عدة رموز، وعنوانها «فسحة اليوم» The break of the day أنتجها عام ١٩٣٧، وهى من مقتنيات مؤسسة جوجنهايم بفنيسيا. مذا يريد أن يقول بلغة الرومانسية؟ هؤلاء النسوة اللائى تخرجن من الأرض ونصف أجسامهن جذوع شجر، لعلهن ترمزن إلى أن الإنسان مصيره الأرض. أما المرآة التى تعكس قدى المرأة فترمز للخصب واستمرار الحياة، ورمزى الرجل والمرأة فى خلفية الصورة يشيران للحكمة الأبدية فى صلة حوار بأدم، التى من خلالهما تستمر الحياة. والجو المحيط ويشبه المقابر، والحجارة المترامية فى الفراغ اللانهائى، ينبهان إلى حقيقة الاندثار المرة، والسعى الدائب لاستمرار الحياة. والصورة منفذة بتقنية واقعية، دقيقة الإخراج من الناحية البصرية، وتحتمل تأويلات مختلفة.

وتراه يردد المعنى بلحن آخر فى صورته المسماة «فينس نائمة»، من مقتنيات متحف التيت بلندن، وأنتجها عام ١٩٤٤ . وتظهر فينس عارية مضجعة على سرير وتحت جسدها القطيفة الحمراء، بينما حولها رموز مختلفة: ففى الجانب الأيمن امرأة عارية تشير بيدها اليسرى تجاه السماء، بينما تقف امرأة أخرى بملابسها فى الجانب الأيسر من الصورة وعلى رأسها قبعة ملفتة للنظر، لكنها تشير بيديها إلى ما يفيد أنها فى حيرة حيث يبدو أمامها هيكل عظمى، وهو فى الجانب المقابل للمرأة العارية الواقفة بوضع يكاد يكون مشابهًا لوضعها، بينما فى الخلف نساء عاريات ترفعن أيديهن إلى السماء، وتحيط هذه الأشخاص مناظر لمعابد يونانية، وجبال فى الخلف، وسماء يظهر فيها الهلال. . . أهى أسطورة الإنسان الذى ابتدع فكرة فينس كإلهة للجمال؟ ماتلك إلا أسطورة، حيث أن الهيكل العظمى يشير إلى الفناء، وحيرة الفتاة المرتدية ملابسها ترمز إلى الوجود، ويظهر قلق الإنسان إزاء الانتهاء الذى تشير إليه ولولة النسوة فى خلفية الصورة.

هذه بعض المعانى الكامنة فى النفس البشرية وترتطم باللاشعور، أخرجها دلفو بواقعية بصرية برغم أن مسرحه مؤلف ليقنعنا بمنطق لا شعوره بأفكاره الخفية. والرومانتيكية تبدو فى تأكيده على الجنس الناعم، ولكن فى أوضاع فانية مأسوية لا تثير الفرح، وإنما الحزن والمليودراما.

جوان ميرو: Joan Miro (١٨٩٣- :)

من الشخصيات المميزة فى الحركة السيريالية، وبخاصة فى أسلوبه الذى استقر على وضع محدد، بعد أن كشف الفنان قاموسه التشكيلى وأخذ يلعب به فى شتى صوره. ومن الأشياء الملاحظة على السيرياليين عمومًا. وبخاصة فى بداية الحركة، اتجاههم ومهاجمة البورجوازية والأذواق المرتبطة بها، وكان أى فنان يبدى نشاطًا معاديًا للبورجوازية يعتبره أقرانه أنه حقق شيئًا، وإذا وصل فى تحقيقه إلى أن يعاقب بالسجن ولو ٢٤ ساعة، ارتقى إلى درجة البطولة. كان أحد الفنانين يختسى الخمر ويركب دراجته، ويواجه جندى الشرطة بأنواع من الألفاظ البذيئة والأسماء التى تنطوى على الشتائم، وكان هذا كافيًا كى يؤخذ إلى الشرطة حيث يعاقب بالحبس ٢٤ ساعة. أما الآخر فكان لا يكتفى بذلك، بل يقف فى مكان مرموق ويهتف بسقوط فرنسا، ويأخذ دوره فى الحبس والعقاب فى المغفر، وأحيانًا لا يكتفى بحبسه بل يضرب، وعندما يخرج يعتبره أقرانه بطلاً. والمفروض أن جوان ميرو كان عليه أن يفعل شيئًا من هذا القبيل ليزج به فى السجن. كان متوقعًا منه كأى سيريالى فى هذا الوقت، أن يلقى بالطين فى وجه البورجوازيين كنوع من تأكيد الاتجاه الثورى الذى اختطه السيرياليون، وكل ما فعله أن وقف وهتف بسقوط البحر الأبيض المتوسط، ومن الطبيعى ألا يعتبر ذلك شيئًا يدعو للقبض عليه وحبسه، لأن البحر الأبيض المتوسط يحوى دولاً كثيرة، فأى منها يقصده بالسباب؟ طبعًا كان هتافه لا يثير شيئًا،

ولما سئل فيما بعد: ماذا قصد بالضبط بالبحر المتوسط؟ أجاب يقصد الحضارتين الإغريقية، والرومانية، اللتين هما السبب فى كل ما نحن بصدد مكافحته الآن[1].

ويضحك بيكاسو وهو يتحدث إلى فرانسوا عن ميرو قائلاً: : «إذا اعتدت رؤية ميرو كل يوم ولمدة العامين القادمين، فإنك سوف لا تعلمين شيئًا عنه أكثر مما تعلمينه الآن. . ، فهو مثل الكاتاليين Cata-lans أكثر الناس حرصًا، وفى ذروة السيريالية، وحينما كان التمهيد لها آخذ طريقه، كان متوقعًا من كل عضو فيها أن يفعل شيئًا يثير به القلاقل، وذلك لإلقاء الطين فى عين البورجوازيين جميعًا. وكان من الأشياء التى تعتبر مساهمة كبيرة فى الحركة، إذا فعل الإنسان شيئًا خارقًا على قارعة الطريق أمام أعين كل الناس، يقبض عليه نتيجة ذلك، ويحتمل أن يمضى يومًا أو اثنين فى السجن بسبب ارتكاب مخالفة للنظام القائم. وكل عضو كان يشغل مخه لابتداع طريقة أصيلة ليقف بها فى وجه عصر البورجوازية المنتصر، البعض فكر فى أن يذهب نفر منهم على قارعة الطريق ويهتف بأقوال مشينة. «روبرت دسنوس» Robert Deanos على سبيل المثال، كان متوقعًا أن يقول صباح الخير يا مدام إلى قسيس فى مترو الأنفاق على مسمع من أكبر عدد من الناس. بينما «مايكل ليريس» Michel Leiris الذى كان أحد أقاربه (والده أو عمه أو ابن عمه) موظفًا فى إدارة البوليس، كان عليه أن يسب رجال البوليس حتى نجح فى إثارة

(1) Francoise Gilot & C. Lake, **Life with Picasso**, pp 183-185.

أحدهم واضطر للقبض عليه. احتسى الخمر فى البداية حتى سكر، ثم ركب دراجته حتى أصبح وجهًا لوجه أمام شرطى يؤدى واجبه، صرخ فى وجهه بأوسخ الأسماء، ومن ثم قبض عليه وسيق إلى مخفر الشرطة، وهناك استمر فى سبابه بشجاعة حتى ضرب علقة ساخنة وحجز ٤٨ ساعة. وحيث أنه كان ضعيف البنية frail إلى حد ما، عندما عاد بعد يومى الحجز كان فى حالة يرثى لها، ولكنه كان بطلاً. أما «إلورد» Eluard فقد ذهب صارخًا «فليسقط الجيش فلتسقط فرنسا»، كان ذلك فى ميدان عام ونال نصيبه من الأذى أيضًا، وسحب إلى السجن ليسترد هدوءه. كان كل عضو فى الحركة يحمل ما عهد إليه إلى التنفيذ بحماس قائد، أما جوان ميرو فقد كان من المتوقع أن يكيف وجوده كعضو فى الجماعة بطريقة ما، فما الذى قام به؟ لقد دار معلنًا بآدب declairing «فليسقط البحر الأبيض المتوسط». فالمتوسط بحر واسع لا تحده حدود، على شواطئه عديد من الدول، وعلى ذلك لا يستثار أحد إذا ما هوجم البحر الأبيض المتوسط، ومن أجل هذا لم يتعرض أحد للدفاع، وكان الهتاف بسقوط البحر المتوسط هو الهتاف الوحيد الذى مر دون أية عقوبة كل عضو آخر فى المجموعة كان متبرمًا disgust-ed بميرو عندما عرفت النتائج كلها. «لماذا قلت ذلك؟» سأله أحد الأعضاء. «إن ما قلته لا يعنى شيئًا إطلاقًا». «على العكس إنه يعنى شيئًا حقًا». أجاب ميرو: «إن البحر المتوسط كان مهدًا لكل الثقافة الإغريقية الرومانية التى نحن بصددها. فحينما قلت: «فليسقط البحر الأبيض المتوسط» كنت أقول ليسقط كل شىء نعيشه اليوم».

ويعتقد بيكاسو أن ميرو كان يجرى وراء قالب مطاط hoop مرتديًا زيًّـا أشبه بملابس الولد الصغير، وظل ذلك مدة طويلة حتى الآن[1].

وحينما زار المؤلف باريس عام ١٩٧٤، رأى معرضًا كاملاً لأعمال ميرو فى مبنيين كبيرين مجاورين للمتحف الأهلى للفن الحديث، وكان يضم المعرض إنتاجًا ضخمًا، ومؤلفات عديدة كتبت بمختلف اللغات عن ميرو. والسؤال الذى يطرح الآن: ما الذى أضافه جوان ميرو للحركة السيريالية؟ وللإجابة على هذا التساؤل لا بد من التعرض لأمرين: أولهما طبيعة النمو الإبداعى فى القرن العشرين، والأمر الثانى يتعلق بنوع الإبداع الذى أضافه ميرو كشخصية مميزة. أما عن الأول، فقد لوحظ أن النمو الإبداعى يتخذ أحد مسارين: إما حقبات متغيرة باستمرار ويكون التغير رائدها، كما ظهر ذلك فى حالة بيكاسو: من الفترة الزرقاء، إلى القرمزية، إلى التكعيبية، إلى السيريالية، مع التذبذب بين التصوير، والنحت، والخزف، والليثوغراف، وفروع أخرى، أو الدوران حول فلك واحد. الأول يكون النمو فيه عرضى، ويتضمن خبرات متنوعة كثيرة ومفاجآت لاتحصى، أما الثانى فالنمو فيه رأسى، ويعنى ذلك أن الفنان يركز على إطار محدد، ويستمر فى التعمق بما يتفق وزيادة إدراكه لنفس المشكلة التى يعالجها باستمرار. ولا شك أن الموقف الثانى أكثر ثباتًا من الأول، وليس معنى ذلك عدم وجود التغيير،

(١) Idid, pp 184-185.

فالتغيير يوجد فى طريقة رص العناصر، وتعديل أوضاعها، وتحريفها، وتكييفها، لتتناسب مع الكيان الجديد. لكن الفارق الجوهرى بين أعمال ميرو، وأعمال بيكاسو، أنك حينما تسمع أن هناك معرضًا يحوى صور ميرو وبيكاسو، فالبنسبة لميرو لا تنتظر مفاجأة أو شيئًا غير عادى، أو انقلابًا على ما وصل إليه من أوضاع منذ الثلاثينيات تقريبًا. أما فى حالة بيكاسو فعنصر المفاجأة قائم، من: تنوع الصياغة، وتغير قوالب التعبير، وتعدد الخامات، واتساع المجالات. ولسنا فى مجال تقويم، لكن الحكمة المسقاة من ذلك، أن فنانًا معينًا، بمقدرته الضئيلة وطابعه المحافظ، يستطيع أن يحقق نجاحًا لو تناول فى تعبيره مشكلات محدودة ودار بحثه التشكيلى من خلالها. أما الفنان ذو القدرات الفذة فلا تحده حدود، وعلى ذلك يطالعنا بإرهاصات متنوعة، ومحيرة، تسير مع مفاجآت العصر وتقدمه، وكان هذا مسار بيكاسو بلا منازع.

وحينما نحلل المفردات التى استخدمها ميرو، نجد أن أرضية لوحاته معدة بألوان متدرجة، تحمل ومضات الضوء فى طياتها، والظلال فى بعض جوانبها، دون أن يلجأ إلى الرماديات أو الأسود والأبيض. فالأضواء والظلال هى من طبيعة النسيج اللونى للأرضية، قد تدخلها الأصفرات، والبرتقاليات، والدرجات المحمرة، وكل هذا يوحى بالأضواء، وتدخلها بالبنفسجيات، والأزرقات، والبنيات، وهذه بدورها توحى بالظلال. أما الأشكال فكلها تجريدية. أو رمزية كما يفعل الأطفال أحيانًا. فمن الناحية

التجريدية، تظهر فى لوحاته: الدوائر، والبيضاويات، والخطوط، والزوايا، والأسهم. أما الرموز فمختلفة، من عناصر هندسية تقريبًا، لعلها هى نفس الوحدات التجريدية المفصلة لكنها هنا مركبة بطريقة توحى بعدة إيحاءات، قد يلمح فيها: عصفور، أو آدمى، أو هلال، أو سمكة، وقد تسمح بعض هذه الرموز بتأويلات مختلفة، فهى تحمل عامل الغموض وشأنها فى ذلك شأن طبيعة الأعمال السيريالية عمومًا.

على أن لجوان ميرو بعض الرموز التى ترتبط بالإنسان برغم أنه يظهرها محرفة، ومغالى فى تفاصيلها ونسبها بشكل ملفت للنظر، فقد يجعل قدم الإنسان أكثر تفاصيله حجماً رسمها بأصابع كبيرة. ولايهتم بالجسم بل يزيد الأيدى والرأس ضخامة. وهذه التحريفات ظهرت فى رسومه ولم تكن شيئاً معتاداً حين حققها، لكنها بدون شك معتادة فى رسوم الأطفال، وهى على أية حال تعطى فكرة واضحة على أن معنى الفن بالمغزى السيريالى كان ملتزماً منذ وقت مبكر أن يهدم النقل من الطبيعة، باعتباره ذوقاً بورجوازيًا كما سبق أن أوضحنا.

والسؤال الذى يستثار فى الأذهان: ماهى الموضوعات التى يعبر عنها جوان ميرو؟ هذا السؤال يجرنا إلى الطبيعة وبالتالى يفرض ضمناً إطاراً ذهنيًا على الفنان قد يحجب رؤيته الحقيقية، برغم أن كل صورة من أعماله لهم اسم بل لعل هذه المسميات للتعرف على لوحة

من الأخرى، وبخاصة حين تقتنى فى المتاحف، أو يعلق عليها فى الكتب، أو فى مجالات النقد. لكن بعض الفنانين، كان يرقم اللوحات بدلاً من تسميتها، وكان من الجائز أن يصلح ذلك عند ميرو، لكنه آثر التسمية التى لها دلالات رمزية، فكلمات مثل: العصفور، الإنسان، القمر، البيضة، النجمة، حيوانات رمزية، آلات موسيقية، كتابات، حيوانات بحرية، كلها تظهر من خلال مسمياته، وفيما يلى طائفة من مسميات صوره: منظر كتالانى (الصائد) ١٩٢٣-١٩٢٤ متحف الفن الحديث بنيويورك، تمثال ١٩٢٦ متحف الفن الحديث بنيويورك، مدخل هولندى ١٩٢٨ متحف الفن الحديث بنيويورك، شخصية ١٩٣١ مجموعة خاصة، الشاعرة ١٩٤٠ مجموعة خاصة، احتفال طفيليين عند البرنسيسة ١٩٤٤ مجموعة كلايوكس باريس، القمر ١٩٤٨ مجموعة جاليرى ميت، نساء وقمر ونجوم ١٩٥٠ مجموعة جاليرى ميت، الأطفال والعصافير ١٩٥١ اليونسيف، حائط القمر ٥٥-١٩٥٨ واجهة اليونسكو قيشانى، عصافير حبسها شخص ١٩٦٣ مجموعة خاصة، امرأة ١٩٦٩ مجموعة خاصة، دونا فى La Vit ١٩٧٠ مؤسسة جوان ميرو برشلونة، دونا أمام الشمس sol ١٩٧٤ مؤسسة جوان ميرو برشلونة.

وسؤال آخر : كيف يمكن تذوق أعمال ميرو، إذا كنا رفضنا الطبيعية كأساس للقياس؟ والجواب واضح أن أعمال ميرو يمكن أن ترى كما يدرك الشعر، حيث تنطلق المعانى خيالات فى أعنان

السماء. لذلك إن ما أنتجه أقرب إلى زقزقة العصافير، وأنغام الموسيقى، والأشكال المجهرية التى تظهر تحت الميكروسكوب عند تحليل خلية لاتقدر على رؤيتها العين المجردة، إنه كهراء الطفل وثرثرته حينما يكون على سجيته، لاتحده حدود. لكن ميرو أصقل كل ذلك بحنكة الفنان، ودرايته الواسعة، وشكل عالماً خاصاً فى مجال التصوير السيريالى. سيظل اسمه دليلاً عنه مهما مرت السنون، وبخاصة أن الأنظمة اللونية التى استخدمها حققت صياغة جديدة، وشخصية مميزة فى عالم التصوير المعاصر فى القرن العشرين، (شكل ٥٩).

سيرياليون آخرون : من الطبيعى أن كتاباً بهذا الحجم لايمكن أن يحوى حديثاً «مفصلاً» عن كل سيريالى، وهم كثيرون. وقد اقتصرنا على مجموعة متنوعة من الرواد الذين ينتمون بحكم الميلاد إلى دول مختلفة فى الشرق والغرب، لكن بحكم عقيدتهم الفنية فإنهم ينتمون إلى المدرسة السيريالية برحابتها، وتنوع اتجاهاتها. وقبل ختام الحديث عن هذه المدرسة، نود أن نشير إلى أن بابلو بيكاسو كان له إنتاجه الذى ينتمى إليها. وقد فصلنا ذلك عند الحديث عن شخصيته. وأهم إنتاجه فى هذا الصدد لوحته «جورنيكا» (شكل ٢٠) وكل الرسوم التحضيرية والدراسات الفنية التى مهدت لها - كما أن هناك مجموعة من الرواد فى هذا المضمار، منهم «بافل تشليتشيف» وله لوحة مشهورة اسمها «الاستغماية» بمتحف الفن الحديث بنيويورك أنتجها خلال أعوام ١٩٤٠/١٩٤٢. وهى فى الحقيقة تعرض صورة

رمزية نصف بصرية، تشف بعضها عن البعض الآخر بشكل وأرضية مذبذبين. وفيها تظهر رحلة الحياة، فالشجرة الظاهرة كشكل مكونة فى نفس الوقت من: جماجم، فأشخاص، وأيدى، وأقدام، وتحدث الذبذبة بين الشكل والأرضية، فيظهر الجنين أسفل الشجرة، والمراهق وسطها، وحوله ربوة تمثلْ صراع الحياة، وتتلاشى الحياة مع الفروع فى النهاية - وتميل الصورة إلى الرومانتيكية الجديدة، وهى من عائلة الصور التى شرحنا طبيعتها للفنان «أرشيمبولدو»، حيث تدور حول ازدواج الصور، أى على التورية البصرية.

أما «أندرى ماسو»، فمن بين صوره السيريالية «صراع الديوك» أنجزها عام ١٩٣٥، وهى من مقتنيات متحف التيت بلندن. والصورة أرض متسعة توحى تفاصيلها بمنازل مترامية وأحراش، وتتحول فى الأمامية إلى رأسى ديكين يواجه أحدهما الآخر، على طريقة صراع الديوك التى تشاهد فى أندونيسيا، وفكرة التورية البصرية مشاهدة فى إيحاءات الأرضية، التى يغطيها اللون الأحمر.

ونتخير من «مان راى» صور «السكارى» Le rébus أنتجها عام ١٩٣٨، وهى من مقتنيات المتحف الأهلى للفن الحديث بباريس. والصورة رمزية، يد تمتد من الجانب الأيمن لتمسك بقرص الشمس، بينما تظهر الشمس صفراء بأشعة بيضاء منتشرة منها، والسماء مكتسية بالبرتقالى المتدرج إلى البنى، بينما تظهر نجمة

رمزية فى الجانب الأيسر. والعنصر الرئيسى الذى يمثل الشكل هو رمز أسود اللون لشبح مستمد من جسم الإنسان، لكنه أقرب إلى الخفاش وبحركة مفزعة. أما الأرضية السفلى فكلها حجارة ممتدة بصورة لانهائية فى اتجاه الأفق. والسؤال: ما هى الدلالة الرمزية لمجموع الصورة، أهى ضوء الشمس الذى يزيل الخفافيش ويبعد الخراب؟ إلا أن تنظيم إيقاعات الأحجار يحمل نوعاً من الشاعرية والأداء المتقن.

ومن «جين ديبوفيه» نتخير (النصر والفرحة «أعضاء سيدة») Triu-mph of Glory Corps De Dame أنتجها فى ديسمبر عام ١٩٥٠، وهى من مقتنيات متحف جوجنهايم بنيويورك. والصورة تحريفية لجسم امرأة مسطح، مرئى من الخلف بذراعين وساقين كلها قصيرة، وجسم مفرود ومبطط، ورأس جانبية. واللوحة مائلة للبنفسجيات: بنفسجى فاتح كثير التفاصيل لجسم المرأة، ،بنفسجى محمر قاتم للأرضية، وجسم المرأة بتسطيحه، هكذا أعطى إيحاء بجسم الضفدع، أو الترسة، وإبراز أسفلها بنصفى دائرتين يؤكد بعض الزوايا المثيرة بالمقارنة بالزوايا الممثلة فى الجزء العلوى. والصورة لاشك تحمل إحساساً لشىء غريب، ماهو؟ هل هو القبح، أم حقيقة السيدة بأعضائها المختلفة التى لاتخلو من البشاعة فى بعض الأحيان؟ إن المعنى دفين وغامض، ومثير للتساؤلات.

Francoise Gilot & C. Lake, **Life with Picasso,** pp 183-185.

ومن «جوستاف كليمنت» لوحة «قبلة» (شكل ٦٥) أنتجها عام ١٩٠٨، وهى من مقتنيات متحف أوستريش فى وين Wein. ويظهر بها رمزان بصريان لرجل يقبل امرأة، بينما تتحول ملابسهما شرطان، ودوائر، وأزهار. والصورة بألوان خافتة، وهى أشبه بالمعالجة الصينية أو اليابانية، وتعتمد على تكميل الذهن لبقية التصور.

ومن «بيتربلوم» لوحة «المدينة الخالدة» أنتجها عام ١٩٣٧، متحف الفن الحديث بنيويورك. وهنا تظهر مجموعة صور وخيالات فى صورة واحدة: ففى الأمامية حطام من الصخور والتماثيل المحطمة، كلها أشلاء متناثرة، وبجوارها امرأة مبتئسة، بينما يظهر وجه أخضر (برقبة مطاطة) فوق حطام المبانى الحمراء وبقايا الطوب المرصوص. ومن وسط النباتات الخضراء التى تكسو المسكن، تظهر قبوة يبدو منها شخص أشبه بصور المسيح. وفى الخلفية تموج الصورة بآثار رومانية، وجبال، وشجر، وسحب، وأشخاص كثيرين، وحيوانات. والصورة كلها هلاوس حول اندثار الحضارة.

ومن «أرشيل جوركى» لوحه «ضراع مبهم» أنتجها عام ١٩٣٧، من مقتنيات متحف سان فرانسيسكو. وهى تبين اندفاعات تجريدية حرة، تحمل فى طياتها معانى رمزية، توحيها: الألوان، والأضواء، والملامس، التى عالج بها الموضوع، (شكل ٦٣).

وجدير بالذكر أن الفوتوغرافية تأثرت بدورها بالسيريالية، وهناك لقطات كثيرة لفنانين، تبين الخيال السيريالى فى تناول موضوعات التصوير الفوتوغرافى، برؤى جديدة، منها صورة للفنان «جان فيليب

شاربونيه» Jean Philippe Csharbonnier عن عربية كويتية أنتجها عام ١٩٥٥. والصورة لسيدة عربية تتدثر بزيها الأسود الذى يغطى سائر جسمها، باستثناء اليدين، والقدمين، وهى تحمل فوق رأسها ماكينة حياكة، لكن هذه الماكينة السوداء أصبحت وكأنها هى الرأس الحقيقية للسيدة، لأننا لانرى وجهاً للسيدة، وبذلك دخلت هذه اللقطة ضمن الخيال السيريالى.

كما أن بعض الأشكال القديمة كانت مخلقة بطريقة رمزية. فهناك حفر غائر لتمثال أبى الهول الحارس Guardian Sphinx - Gable of a Tomb from Xanthos in Lycia المتحف البريطانى، وقد أنتج عام ٤٨٠ ق.م ويمكن النظر إلى التركيب الرمزى الرأسى لسيدة وقد ظهرت خصل شعرها، كما وضح رباط رأسها، والجناح لطائر، والجسم للبوة. فكأن المخلوق الجديد مكون من استعارات من ثلاث مخلوقات طبيعية، تجمع بين: الإنسان (العقل)، والطير (الخفة)، والحيوان (القوة)، وهكذا يبدو طلسم الحراسة، فالشكل فى عمومه مستخلص رمزى ليشير إلى معان متعددة متضمنة.

كذلك التمثال البارز المصنوع من التراكوتا لإلهة العجز «إيوس» وهى تحل كيفالوس ٤٦٠ ق.م، المتحف البريطانى. فتلك الإلهة عبارة عن امرأة ولها جناحان، والفكرة مخلقة لتعطى الإلهة إمكانية أكبر من الإمكانية البشرية العادية، وهى القدرة على الطيران، فالتمثال يحمل شيئاً من خيال السيريالية.

لذلك فالسيريالية وإن تأكدت فى القرن العشرين، بمدرستها الواضحة فى: التصوير، وفى الشعر، وفى مسرح اللامعقول، إلا أن جذورها متوافرة فى التاريخ، بالخيال الذى نجح الفنانون فى توظيفه لاختلاق أشكال للآلهة، هى رموز لعدة معانى، وصفوها فى تلك الرموز لخصائصها المستمدة منها، وإذا اختفى العنصر الخيالى السحرى من الصور ظهرت خاوية بلا طموحات أو أبعاد فوق مقاساتها وأشكالها الطبيعية.

الفصل السابع

المستقبلية

مقدمة: حينما انشغلت التكعيبية بعمليات تحليلية، وتركيبية، فى بناء الصور فى باريس، كانت هناك موجة شديدة موازية فى روما تفيد من التكعيبية، ولكنها تؤكد عاملاً جديدًا هو عامل الحركة، وتبلورت الفكرة ونمت إلى حد كبير على أيدى فنانين أمثال: مارسل دوشامب (شكل ٢٧)، وكارلوكارا، وأمبرتو بوكشيونى (شكل ٢٨)، وجياكومو بالا، وجينوسفرينى (شكل ٢٦) ولويجى روسلو.

أكدت التكعيبة بنظامها التحليلي والبناتى: ذى البعدين، وذى الثلاثة الأبعاد، الجانب المعمارى فى بناء العمل الفنى، لكن المستقبلية رأت أن ذلك لا يكفى فى عصر ديناميكى كله حركة، تطغى فيه الآلة على كل ما يستخدمه الإنسان فى حياته تقريبًا. ولذلك رأت المستقبلية فى التكعيبية اتجاهًا استاتيكيًّا، بينما أملها أن تشكل محيطًا ديناميكيًّا يعبر عن روح العصر وميكنته. وفى الفترة من عام ١٩١١ حتى ١٩٢٠ تقريبًا، كانت النزعة القومية فى إيطاليا بقيادة «الدوتش موسولينى» أخذة فى الازدياد، وعكست هذه

الدفعة شيئًا على الحركة الفنية المستقبلية التى تنادى بمسقبل أفضل، وتدعو فى نفس الوقت إلى إلغاء عامل الزمن من هذه الصورة. ففى لوحة دوشامب «امرأة تنزل الدرج» لم يصور امرأة تخطو بقدميها عبر السالم، وإنما تخيلها مجموعة لقطات متتالية وكأنها فى شريط سينمائى، وصورها بعضها فوق البعض الآخر، والحصيلة النهائية هى التى تعبر عن الحقيقة الفنية، لا لشىء إلا لكون اللقطة الواحدة تمثل شيئًا واحدًا من تلك الحقيقة، أما الحقيقة الكلية فهى مجموع الحركات جميعًا وليست واحدة فحسب ولما عرض دوشامب لوحته فى معرض آرمرى عام ١٩٣١ بنيويورك آثار تساؤلات كثيرة، واحتدم النقاش والجدل، لكن شهرة دو شامب ذاعت من ذلك الحين، وأخذ المذهب الذى أطلق عليه المستقبلية ينمو مع أنصاره من الإيطاليين أولاً، مثل: كارا، وبوكشيونى، وغيرهما.

وضع بوكشيونى «مانيفستو» للمصورين المستقبلين فى ١١ فبراير، وأعلنه فى ٣ مارس عام ١٩١٠ أمام حشد من الحضور فى تياترو «شيريلا» فى تورين، وقد تبع ذلك فى ١١ أبريل عام ١٩١٠ تقنيات التصوير المستقبلى. وفى عام ١٩١٢ نظم المستقبليون معرضًا لأعمالهم فى باريس، وانتقل فيما بعد إلى لندن وبدلين. وفى عام ١٩١٤ أصدر بوكشيونى كتابًا أوضح فيه أفكاره، وبلور مفاهيمه، بالشكل والحقيقة، حيث أن الحرب التى أندلعت فى نفس العام شتت المجموعة، وبوكشيونى الذى يعتبر دينامو المجموعة، قتل عام ١٩١٦ حينما كان يضمد جراحه، ولم تستطع المجموعة أن

تعيد تشكيل نفسها، تحول «سفرْينى» لبعض الوقت إلى التكعيبية. أما «كارا» فقد وقع تحت تأثير التعبيرات الميتافيزيقية التى كان رائدها «شيريكودى تشريكو» . وقد تحول «بالا» إلى الممارسات الأكاديمية، أما «روسلو» الذى كان فى أساسه ملحنًا للموسيقى المستقبلية ، والتى تسمى أحيانا «التوحشية» bruitism، قد فقد اهتمامه بالتصوير.

مضمون الحركة: المانيفستو الذى صدر عام ١٩١٠ يعد وثيقة منطقية، وتبدأ هذه الوثيقة بالإعلان عن الحاجة الملحة النامية إلى الحقيقة، ولا يمكن أن تعرف بنوع الممارسات السابقة التى عرفت فى الماضى عن الشكل واللون، فكل الأشياء تتحرك وتجرى وتتغير بسرعة، وهذه الديناميكية العالمية هى التى يجب على الفنان أن يحاول تمثيلها. فالفراغ لم يعد إلا جواً تتحرك من خلاله الأجسام، وتتحرك إلى الداخل، والكون نفسه متحرك iridescent متلألئ scin-tillating، والظلال مضيئة luminous، مشتعلة flickering وعلى ذلك أعلن هؤلاء الفنانون الخمسة ما يلى:

١- أن كل أشكال التقليد يجب أن تقابل بازدراء، أما الأشكال ذات الأصالة فيجب الاهتمام بها.

٢- ويجب علينا أن نثور ضد عبارات: التوافق، والذوق الحسن، فهذه المصطلحات المطاطة غير المحددة، يكون من السهل أن تنتهى بهدم أعمال رمبرانت، وجويا، وردان.

٣- أن النقد الفنى يبدو بلا فائدة، بل يبدو معوقًا detrimental.

٤- ويجب القضاء التام على الموضوعات المعتادة فى الفن واستبدالها بموضوعات تصل بصميم الحياة المعاصرة، حياة الحديد، وحمى الحماس fever، والإعجاب الشديد بالسرعة الخارقة head-long speed.

٥- أن لقب «المجانين» الذى ينعت به المبدعون ويوصمهم ينبغى اعتباره الآن شعار فخر، وشرف، ونبل.

٦- أن المكملات complementarism فى التصوير ضرورة ملحة، شأنها شأن الآداء الحرف فى الشعر، و «البوليفونى» poly-phony فى الموسيقى.

٧- أن الديناميكية العالمية يجب أن تظهر فى التصوير بأعتبارها إحساسات دينمية.

٨- أن الحركة، والضوء، تتحطم معهما مادية الأجسام.

وأهم شىء يلاحظ فى هذه المبادئ، العناية الأولى بجوهر الحياة الحديثة: الحركة، السرعة، حمى الحماس، والإعجاب، وقد بدأ الاهتمام بعامل السرعة مع التأثيريين، ولكنهم لم ينجحوا فى تمثيل عامل الحركة داخل الأشكال الإستاتيكية للتصوير والنحت، أما حل المدرسة المستقبلية فكان حلاً ساذجًا، فهم يقولون إن الجواد الجامح ليس له أربعة أرجل فحسب، بل له عشرون وحركتهم مثلثية

triangular وعلى ذلك كانوا يصورون الخيل، والكلاب، والآدميين، بأطراف متعددة، وبترتيب إشعاعى. والصوت بدوره مثل على أنه أمواج متعاقبة، واللون كإيقاع منشورى. أما الجوانب المتعددة للرؤية فتجتمع فى عملية واحدة فى الترجمة، فى اتجاه متواز. وبهذا الاتجاه التقنى، شاركت المستقبلية التعبيرات المتوازية simultanéisme، وبخاصة عند الفنان «ديلونى».

وبرغم ان المستقبلية لم تعش طويلاً، إلا أن مساهمتها بالنسبة للحركة الحديثة فى الفن كانت كبيرة جداً وحاسمة. وبالنسبة لهدف تلك الجماعة من تمثيل الحركة، فإن فكرتها ابتلعتها السينما، وقد بدا أن هذا التصوير كان رموزاً تشكيلية للحركة، أكثر من كونه تمثيلاً لها. وتعتبر أهمية المستقبلية فى تمكنها من إيجاد شكل متناسب مع طبيعة العصر الذى نعيش فيه، وتنمية الحساسية نحوه، باهتماماتها بعناصر معينة كالما كينات، والاهتمام الأول بإنسان العصر الحديث ألا وهو السرعة. فتمثال بوكشيمونى «أشكال فريدة للاستمرارية فى الفراغ» (والذى أنتجه عام ١٩١٣، ومصنوع من البرونز، ومن مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك، وقاعة الفن الحديث بميلان، وصالة كنتسى بزيورخ، ومجموعة ونستون) له دفعة ديناميكية تربطه بنحت الباروك، بينما ينمو نحت الباروك من داخل ذاته، فإن قطعة بوكشيونى يبدو أنها تطلق نفسها فى الفراغ وتتقمص الميزات التشكيلية للطائرة. بدأ كل المستقبليون محاولاتهم بتمثيل

القوى الميكانيكية، أو الجسدية (على سبيل المثال: أنتج بالا «السيارة والضوضاء» عام ١٩١٢، وأنتج كارا «ما أخبرته لى عربة الطريق» (الحافلة) عام ١٩١١، أما روسلو فأنتج «قوى خطوط الزوبعة» عام ١٩١١، وانتج شفرينى «هيليجروفية ديناميكية لمرقص البالتابران» عام ١٩١٢). ولكن التجربة ما لبثت أن أجهضت، كان من المحتمل أن ينمو بها بوكشيونى إلى وحدة جديدة من نوع ما، إلا أن الآخرون غرقوا فى أنواع من الواقعية والأكاديمية، والسبب فى ذلك ليس بعيدًا عن رؤيتنا، فالمستقبلية كانت أساسًا فنًّا رمزيًّا، عبارة عن محاولة لتصوير نزعات فكرية بعلاقات تشكيلية، ولكن الفن الذى يراد له أن يعيش، لابد أن يبدأ بالمشاعر وينتقل منها إلى المادة، ولا يكتسب قيمته الرمزية إلا بطريقة عابرة.

ومثل هذا النقد يمكن أن يوجه لكل من: ديلونى، وبيكابيا وحتى إلى مايكل لا ريونوف الروسى Michel Larionov (١٨٨١-١٩٦٤) الذى له نزعة مميزة فمنذ عام ١٩١٠ حتى ١٩١٥، كان كل من بيكابيا، ومارسل دوشامب، يصوران بأسلوب من الصعب عزله عن النزعة المستقبلية. فلوحة بيكابيا «موكب فى سيفيل» عام ١٩١٢ لها صيغة موازية فى لوحة كارا «جناز جالى الفوضوى» عام ١٩١١، والتى عرضت فى باريس فى نفس العام أما لوحة دوشامب «امرأة تنزل الدرج» عام ١٩١٢، متحف الفن بفلادلفيا، لها ما يوازيها فى لوحة بالا «كلب فوق سلسلة» أنتجها فى نفس العام. كان نمو بيكابيا فى طريق الدادا والسيريالية، كما كان

الحال إلى حد كبير بالنسبة إلى أعمال دوشامب. ولكن دوشامب الذى يعد من أقوى الفنانين تأثيرًا فى الحقبة الحديثة بشخصيته الغامضة (اللغز) كان له قدرة على تحقيق أهداف المستقبلية بوضوح أكثر من مؤسسيها ففى عام ١٩١٣ وصف أبولونير هذا الفنان على أنه تخلص من العادات الجمالية المسبقة بعادات متعلقة بالطاقة.

فكتب دوشامب عن لوحته «امرأة تنزل الدرج»: لا تؤخذ على أنها مجرد صورة. «إنها تنظيم لعناصر حركية، تعبير عن الزمن والفراغ، من خلال التمثيل التجريدى للحركة، فالتصوير إذًا بالضرورة، هو تقابل لونين أو أكثر على السطح. إنى عن عمد اقتصرت فى إظهار المرأة العارية بألوان الخشب، حتى لا يستثار معزى التصوير بالمعنى السابق. هناك على أى حال أشكال كبيرة عن طريقها يمكن التعبير عن هذه الفكرة، وأنا أقر بذلك. ولو لم تكن هناك احتمالات أخرى لكان الفن شيئاً تافهًا. ولكن لابد من أن نتذكر أنه حينما نتفحص حركة الشكل داخل الفراغ فى وقت معين، فإننا ندخل ميدان الهندسة والرياضيات، مثلما نفعل عندما نبنى آلة لهذا الغرض. فإذا أردت أن أعرض حركة الطائرة فى صعودها، فإنى أحاول أن أصف ما تفعله، إنى لا أصور طبيعة صامتة لها، وحينما أوحيت إلى رؤية العارية، أيقنت أنها سوف تحطم للأبد سلاسل الطبيعية التى استعبدتنا»(١).

---

(١) Cf. H. Read, A. Concise Hsitory of Modern Painting, pp. 108-114, also, Collection of the Societe Anonyme: Museum of Modern, Art. 1920, New Haven (Yale University Art Gallery, 1950, p. 148.

كان يحاول دو شامب أن يحقق مفهوماً لواقعية تشكيلية، عنصر يخلق عن طريق ذاتيته التشكيلية وليس تصويراً لشيء آخر، وهو مفهوم تشكيلي إبداعي، نقطة انطلاقة ليست ذاتية صرفة أو موضوعية صرفة، وإنما هي انطلاق نام من مجمل التفاعلات، ومحاولات التكيف، والتعديل، والتبديل، التي تنطلق من انبثاق العمل الفني ذاته. فالنظام، والإيقاع، والتوافقات، يفرضها نمو العملية الإبداعية ذاتها، التي لها دليل خاص في حالة دو شامب، ألا وهو ديناميكية الحركة وعدم وجود صورة استاتيكية واحدة لها، وإنما هي مجموع صور متحركة ملخصة في صورة واحدة، تجمع في طياتها، بتوافقاتها الخاصة، وإيقاعاتها الذاتية، الكيان الجديد لهذا المفهوم التعبيري. ومفهومه يتضح أكثر لو تتبعنا حركة حمامة تهم بالطيران، فقد تدفعها ساقاها إلى الأمام وتفرد جناحيها تدريجياً حتى يرفعاها عن الأرض، ثم يبدأ الإيقاع المتواصل في التحليق، بضم الجناحين وفردهما مع تغير الاتجاهات بتأثير الذيل. ويصف «لروجر تورى بيترسون» ميكانيكيات الطيران إلى الأمام: «لاتسبح الطيور المتمكنة من الطيران كالبط في الهواء، كما يعتقد كثير من الناس، ولكنها تسير بمحركات (مراوح) طبقاً لنفس القواعد الأساسية التي تسير بها الطائرة ومع ذلك توجد المحركات على أطراف الأجنحة في حالة الطير، ممثلة في الريش الأولي، وتستخدم القوة أثناء الخفقة السفلية، فعندما يدفع الجناح إلى أسفل في مواجهة مقاومة الهواء، تنحني أطراف الأوليات إلى أعلى، وتنثني بزاوية

بالنسبة للجناح، وتصبح فى هذا الوضع كالمحرك فى الهواء. وحينما تبتعد تدريجياً إلى أسفل تسحب إلى الأمام دافعة الجناح كله، وبالتالى جسم الطائر، وتصبح حواف الجناح فى مستوى المنقار عند نهاية الخفقة السفلية، فى حين تبتعد الأوليات عن بعضها لتسهيل مرور الهواء عند الخفقة العليا، وتتحرك حواف الجناح إلى أعلى وإلى الخلف ضد الهواء، مستمرة فى عملية دفع بسيطة، بينما يساعد الجزء الداخلى لكل جناح، قريباً من الكتف، على الصعود. وتتكرر الدورة بعد ذلك»[١].

وهكذا يستمر الإيقاع المتنوع لفرد الجناحين وطيهما أثناء الطيران، دون انقطاع وبتكرار منتظم. ولو أخذنا بوجهة دو شامب، لما صلح مظهر واحد لتمثيل الطيران، يمكن أن تجمع صورة بين مجموع اللقطات فى وحدة واحدة، وحين تنتهى الصورة ستكون شيئاً مخالفاً لما نفهمه عن الحمامة، ستكون حساً مجسداً للاندفاعة المتغيرة فى أثناء الطيران. والمخلوق الجديد فى التصوير لايضاهى بشىء فى الطبيعة، فقد أخذ من الطبيعة ميكانيكيتها، أو ديناميكيتها، وليس مظهرها، والنتيجة هى اختراع غير مألوف للمرئى، ومظهره غير مصدره. إن العصافير حين تنسج عشها، تجمع أشكالاً من الفروع الرفيعة، وتضعها بعضها فوق بعض، حتى تكمل العش على شكل تنظيم دائرى يتفق مع الحالة العضوية لوضع الأنثى حين تبيض

(١) الروجر تورى بيترسون، ومحررى لايف، الطيور (مترجم). القاهرة: مطابع الأهرام التجارية (غير مؤرخ) الأصل الإنجليزى مراجع عام ١٩٧٢.

وإذا سألنا مصدر التنظيم لما وجدنا فيه شيئاً من محاكاة شيء خارجى، وكما يفعل النحل عادة حين يشكل خلاياه، أليس مبعث النظام، النظام ذاته، بالقوة الوظيفية التى أودعها الله فى النحل؟ إن المستقبلية فى الواقع حاولت أن تنقل ركيزة الاهتمام، من المرئى، إلى الدينمية، التى تمثلها الحياة فى كل المرئيات: حينما تتحرك وتجرى وتطير، وتسرع، بحثاً عن كل شيء يعطيها الحياة، ويديمها ويجعلها مستقرة، لذلك أعطت مدخلاً مميزاً للتصوير فى القرن العشرين برغم أنه لم يعش طويلاً.

جياكومو بالا Giacomo Balla (١٨٧١ - ١٩٥٨)

صورته عن «الكلب فى سلسلة» تعد من أوائل صوره المستقبلية والتى تعرض شيئاً من الفكاهة. فالديناميكية هى المصطلح الذى يمكن أن توصف به حركة الكلب وهى تتكرر فى تتابع وإيقاع، فملاحظته هى التى تقرر شكل الكلب وصيغته المتحركة داخل الصورة، وبعد هذا التكرار أصبح الكلب أكثر من كلب، والسلسلة أكثر من سلسلة. وهذه العملية جذبت الرؤية نحو شيء عابر يحدث فى كل يوم، ولكن له صيغته الشاعرية. ولايجب أن يغيب عنا التكوين التركيبى لهذه الصورة الذى ولد إحساساً واضحاً بالحركة.

لم يقتصر «بالا» على التكوينات الديناميكنة، بل حاول أن يسد الثغرة بين العنصر المرئى، والشخص الملاحظ، بإدماج الشخص المتفرج فى خبرة الصورة وإيقاعاتها، ويظهر ذلك فى صورته «عازف

الكمان» التى أنتجها فى دسلدورف عام ١٩١٢. فكل الخطوط والتحليلات تلعب دورها فى خلق الحركة المتلألئة. كان بالا مصوراً بصرياً، لذلك كانت ذراع صديقه عازف الكمان هى التى أثارته. وله صورة أخرى لفتاة تجرى بمحاذاة القضبان، فعمليات تحليل اللون، والخطوط، وتكرارية حركة الفتاة، كلها فى اندماج متكامل خلقت الحركة التى تعبر عنها الصورة.

كان بالا مهتماً بجوهر الأشياء : جوهر الضوء، وجوهر الحركة، وعالج عدة موضوعات كلها تكشف عن مقدرته فى هذا المجال، منها العصفور الطائر، والسيارات المسرعة، فالعجلات تتحول إلى حلزونات لتؤكد الحركة، كما تتحول السرعة إلى أشكال أشبه بالعينات المتكررة كما اهتم بالا بالفلكيات، تضمنت بعض لوحاته إشاعات الضوء، والألوان الشفافة، باتجاهات لانهائية.

جينو سفرينى Geno Severini (١٨٨٣ - ١٩٦٦)

لقد نمى سفرينى إحساساً شاعرياً بالشكل، وفى الوقت الذى بدا فيه التكعيبيون متزمتين، كان سفرينى أكثر مرونة ومنطلقاً، فلوحته «الراقص الأزرق» بما تحمله من أقواسه الراقصة، وزواياها المتفجرة، وتنوعاتها فى النغم، لها روح عامة جديدة كان تأكيده على دراسة الإيقاعات من خلال شخص واحد، أكثر من اهتمامه بالتباينات بين شخصين. فقد استطاع سفرينى أن يعبر عن الرقص دون أن يكون ذلك الاهتمام بشخصية الراقص، وذلك بالبقع المنتشرة، والأشكال الدائرية المتكررة، والأشكال التجريدية، أو الأخرى يسيرة الإيحاء.

فى الفترة من عام ١٩١٢ وفجر غام ١٩١٣ قام سفرينى بمجموعة دراسات لموضوعات مستمدة من مترو باريس ومحطة الأوتوبيس، اعتمد فيها على تكسير الشكل، والهندسة التكعيبية، والمدخل المستقبلى. ولقد كانت لسفرينى جذوره فى التقليد التنقيطى أو التحليلى، كما اهتم بالدرجة الأولى بالضوء، وبإشعاعات من المركز إلى الخارج، (شكل ٢٦).

أمبرتوبو كشيوني Umberto Boccioni (١٨٨٢-١٩١٦)

شخصية قلقة، مع مبالغات فى تأكيد الناحية الإبداعية، فى عام ١٩١٢ خاض مرحلة تحليلية للأشكال مؤكداً الناحية الهندسية، حاول على سبيل المثال، رسم زجاجة فوق منضدة، ووجهاً أمام خلفية من حديد النافذة. كان يبحث عن الأساس الهندسى للعنصر بروح إلهامية محررة. لم يستغرق بوكشيونى فى أشكال هندسية جرداء، فسرعان ما ربط أشكاله بملمس الجسد والعضلات.

وفى الفترة من ١٩١٢-١٩١٣ اهتم بوكشيونى بالنحت، ويقال أنه أصدر فى باريس بياناً عن النحت فى ١١ أبريل عام ١٩١٢. وكانت أفكاره أصيلة لم يتأثر فيها بالنحت السائد فى باريس. وتمثاله «الاستمرارية فى الفراغ» بمتحف الفن الحديث بنيويورك، من أهم ما أنتج. والشكل فى عمومه يوحى بشخص إنسان متدثر بثياب فضفاضة يلفعها الهواء، فتنساب تفاصيلها فى إيقاعات حركية مستمرة، (شكل ٢٨).

الفصل الثامن

التعبيـــيريـــة

مقدمة: التعبيرية : وتعنى الإفصاح بلغة: الأشكال، والألوان، والأحجام، والأضواء، والظلال، عن قيمة فنية يحس بها الفنان ويريد أن ينقل من خلالها مشاعره إلى الآخرين. والتعبيرية هى انتقال للشحنة الداخلية عند الفنان إلى الخارج، كى يتأثر بها غيره. وقد تعتبر كل الأعمال الفنية معبرة، إذا نظرنا إليها من زاوية تكامل تلك الأعمال، لكن الذى يجعلنا ننسبها إلى المذهب التعبيرى، هو بعض الخصائص المميزة والمؤكدة، والتى تتوافر بنسب عالية فى تلك الأعمال، أكثر من توافرها فى أعمال أخرى. ولو كانت التأثيرية انطباعاً، لأثر الضوء ووهجه على الأعين لكانت التعبيرية بالنسبة لها تفجر الانفعال وبروزه في رموز أو قوالب يستطاع إدراكه من خلالها. وإذا كان فان جوخ ينتسب إلى التأثيرية، إلا أنه فى نفس الوقت كان يمهد بفرشته الضاربة وإيقاعاتها المتواصلة، الطريق إلى التعبيرية، وقد لاح ذلك فى تصويره لوجهه عدة مرات، وتصويره لساعى البريد، والرجل ساعة الاستيقاظ، وحتى زوجى الأحذية، كلها صور تنم عن قيمة تعبيرية واضحة. وانطلاقًا من ذلك كانت الوحشية أيضاً، باهتماماتها بالألوان الصارخة، والطلاقة التلقائية فى« التعبير،

دون التزام بقيود أكاديمية مسبقة، وإنما كانت بدورها خطوة رائدة نحو تأكيد النزعة التعبيرية فى التصوير الحديث.

وفى الوقت الذى لاحت فيه التكعيبية، أكدت الاهتمام بتحليل وتركيب الصورة، أو بعمارة العمل الفنى كلاً وأجزاء وملامس، إن فيها تعبير ولاشك» لكن الجانب المعمارى البنائى الهندسى كان أكبر. وكانت المستقبلية تحاول أن تعطى مدخلاً مغايراً للتعبير، من واقعيته البصرية. كذلك السيريالية، باهتماماتها اللاشعورية أعطت مدخلاً مغايراً للتعبير، لكن كل ذلك يصف التعبير بمعناه العام. أما المذهب التعبيرى الحديث، فينطوى تحته فنانون أمثال : «أميدو موديليانى Amedeo Modigliani (١٨٨٤-١٩٢٠)، و «أسكار كوكشكا» Oskar Kokoschka (١٨٨٦-١٩٨٠)، و «ماكس بكمان» Max Beckmann (١٨٨٤-١٩٥٠)، و «كيس فان دونجن» Kees van Dongen ‹١٨٧٧-١٩٦٨»، و «إدوارد فويار» Edouard Vuil- lard (١٨٦٨-١٩٤٠)، و «إدفاردمونخ» Edvard Munch (١٨٦٣-١٩٤٤)، و «مارينو مارينى» Marino Marini (١٩٠١-١٩٨٠)، و «إميل نولد» Emil Nolde (١٨٦٧-١٩٥٦)، و «ألكسى فون جولنسكى» Alexei von Jawlensky (١٨٦٤- ١٩٤١)، و «ويلفريدو لام». Wifredo Lam (١٩٠٢-   )، و«جورج جروز» George Grosz (١٨٩٣-١٩٥٩)، و «جوزى كلمنت أوروسكو» Jose Clemente Orozco (١٨٨٣-١٩٤٩)، و «مواز كيسلينج» Moise Kisling (١٨٩١-١٩٥٣)، و «فرانز مارك» Franz Marc (١٨٨٠-١٩١٦)، و «هنرى روسو» موظف الجمرك

Henri Rousseau dit le Daunien (١٨٤٤-١٩١٠)، وغيرهم.

ولو أن التعبيرية ظهرت بطرز وأشكال متنوعة، تجمع بين النواحى : البصرية، والرمزية والتجريدية، والساذجة، إلا أن التحدث عنها إجمالاً لايبين كل تفاصيلها، وما أضفته من تنوعات. لذلك قد يكون من المفيد تناول الموضوع كاتجاهات مميزة، والتعريف بفنانى كل اتجاه على حدة، ولنبدأ بالتعبيرية الساذجة:

التعبيرية الساذجة: وهى الإفصاح عن مشاعر الفنان بلغة تلقائية فطرية ساذجة، لاتدخلها التعليمات المدرسية، ولا المهارات المحفوظة، أو التعاليم الأكاديمية، التى تلقن على أنها السبيل الوحيد لإيجاد التعبير. فالتعبيرية الساذجة امتداد تلقائى طبيعى لرسوم الأطفال، ولكن بمهارات أكثر دقة، وتنتمى لعالم الكبار أكثر من انتمائها إلى عالم الصغار، هى أقرب مايسمى بالفن الشعبى/ وقد لوحظ باستمرار أن التعبيرات الساذجة مستمرة، حتى قبل انفجار الفن بمعناه الحديث، لذلك رأى «هربرت ريد» أن يخرجها من عداد نزعات الفن الحديث، لأنها ليست فى رأيه وليدة لنظرياته وصراعاته[١] ونحن وإن كنا نشاركه الرأى فى مدخله، إلا أن الاعتراف بتيارها له دور كبير فى التعرف على مجموعة كبيرة من الفنانين منتشرين فى أنحاء العالم، يتخذون الفن كهواية، أو يتأثرون بتدريسه للأطفال، فتخرج تعبيراتهم على شاكلته، حيث الطلاقة، والبراءة، والصدق المباشر وعدم المواراة، وهى كلها أمور تتميز بها

(١) Cf. H. Read, A Concise History of Modern Painting.

تعبيرات فنانى النزعة الساذجة. وقد استطاع هؤلاء الذين ينتمون إلى هذه النزعة، أن يجمعوا أنفسهم ويقيموا معارض لهم كلها إنتاج فى هذا الاتجاه، وقد سمعنا عن إقامة بعضها فى انجلتراحديثًا[1]، مما يبين أن هربرت ريد لو كان قد طال به العمر لغير رأيه، إثر التعرف على الموجات الكبيرة، والتقديرات التى تصادفها هذه النزعة، والتنوعات الكثيرة، والثراء الذى تظهر به. ولهذه النزعة مداخل متعددة هى الدافع وراء تنظيم النشاط، واتخاذه شكله النهائى الذى حققه، (انظر الأشكال من ٤٤ إلى ٤٩).

والجدير بالذكر أن «هنرى روسو»، وهو زحد قادتها، كان يعمل موظف جمرك، وكان يسلى نفسه فى وقت فراعه برسم بعض المناظر الطبيعية، وأخذه الحماس لأن يسترسل فى هوايته أيام الآحاد من كل أسبوع، حتى لقب ومن كانوا معه «بفناني أيام الأحد»، وأخذ النقاد يشيرون إليهم بهذا اللقب، (شكل ٤٧).

ولوحاته ضخمة، فيها صور لغابات مورقة، وأشجار باسقة، أو حيوانات تطل من خلالها، وثعابين. والصور من النوع المتعدد التفاصيل، ذى البعدين، الذى لايهتم الفنان عادة فيه بالبعد الثالث، لكنه يهمه الملمس، وعمليات التسطيح التي تظهر التفاصيل بوضوح. أما ألوانه فليست من النوع المعقد الذى يحتاج إلى خلط كثير لاستخراج درجة معينة، أو دلالة خاصة، كما هو الحال مع هنرى ماتيس، أو مارك شجال، فالألوان تكاد تكون غير مخلوطة،

---

(١) علقت الصحف المحلية فى أخبارها على إقامة معرض للفن الساذج بلندن.

Anatole Jakovsky, **Naive Pointing**, Oxford: Phaidon, 1979

ومن النوع الخالص، فالأخضر الزرعى هو أخضر البالتة، وإن كانت تظهر له درجات، لكنه ليس أخضراً من النوع الملىء بالتجربة العميقة لفنان خز اللون وطوعه لإرادته. كما أن أشكال التعبير ساذجة، فالأسد قد يظهر بوجهه كاملاً، وجسمه من الجانب، والأوراق تظهر مسطحة وكثيرة لاتحصى بالعدد.

وفى لوحته المسماة «الحرب»، قام هنرى روسو بتصوير حصان جامح يملأ اللوحة، وجعل كل أعضائه ممتدة بما يوازى عرض اللوحة: فالذيل يتجه إلى أقصى اليسار، والرأس ممتدة إلى أقصى اليمين، بينما الفارسة تواجهنا بردائها الأبيض وفى يدها اليمنى سيف مرفوع إلى السماء، وتظهر الضحايا، وهى تملأ الأرض تأكلها الغربان السوداء، والشجر قاحل، والسحب حمراء، والمرأة التى تمتطى الجواد تمسك بيدها اليسرى شعلة نار. وها هى صورة واعية من الناحية التعبيرية بل تحمل بطولة تشبه بطولة «عنتر»، و «شمشون»، و «الزير سالم»، والقصص الشعبية ذات البطولات الخارقة. وطلاقة الصورة لاتقاس بتحقق قواعد أكاديمية، وإنما هى انبثاقه من القلب مباشرة، تبين هول الحرب ومصائبها وما تجلبه من هلاك ودمار.

أما صورة «الديك» The Bantam للفنان ليركات، فهى مسطحة، وذات بعدين، لكنها تحمل تعبيرات واضحة حيث يسطح الريش بموازاة الرقبة والصدر، بينما تعم الجسم أشكال محورة للريش لكنها قوية التعبير، تبدأ من الرأس حتى نهاية الساقين، أما الذيل فله تنظيم إيقاعى من نوع آخر، وهذا أيضاً تعبير ساذج لكنه قوى ويحمل نوعاً من العظمة والرفعة الذى يتميز به الديك عموماً. أما البالتة اللونية

فمحدودة بين الأرضية الزرقاء وظلالها، والأسود، والرومادى، والأبيض الذى يتخلل الجسم، وقليل من الأصفر فى الأرضية.

وسنجد فى تعبيرات «كاميل بومبوا» Camil Bombois وجراند ماموزس Grand ma Moses تعبيرات مشابهة عند موريس هيرشفيلد وإيفان جنراليك، وجوزيف بيكت، وجون كين، ولويس فيفان واندريا يوشان، وغيرهم.

والحركة فى مجموعها جديرة بالاعتبار، لفطريتها، وتعبيرها المباشر، الذى تحمل من خلاله متنفساً شعبياً، فيه طلاقة ويختلف كل الاختلاف عن التعاليم المدرسية المحفوظة في الأداء، أن تأتى التعبيرات خالصة ومباشرة، ومن القلب لتعكس البراءة والصفاء على من يشاهدها.

ولقد حقق الفنان الراحل «ويصا واصف» فى مصر، من خلال السجاد الحائطى وبتعهد عدد من صبية الفلاحين الذين نموا فى بيئة ريفية مصرية فى قرية «الحورانية» المجاورة للأهرامات بالجيزة، فناً تلقائيا يسير فى اتجاه التعبيرات الساذجة، التى هى امتداد للطفولة وتعبيراتها البريئة. ومازالت التجربة مستمرة بقيادة زوجة الفنان الراحل، وحققت تكوينات، وألوان، وموضوعات من صميم البيئة، وتحمل الملاحظات الحسية لهؤلاء الفنانين(١).

والفن الشعبى أثر من آثار الفن التعبيرى بمعناه الساذج، ويصدق على هذا الفن رأى «هربرت ريد» الذى وصف فيه فن التعبيرات

(١) Pamses Wissa Wassef, Woven by Hand, London: Hamlyn, 1972.

البريئة بأنه مستمر، وأخرجه من عداد الفنون الحديثة. ولكن الفن الشعبى، وإن تشابه فى مظهره مع فن التعبيرات البريئة، إلا أن هناك اختلافات جوهرية فى دوافع الفنانين، وجوهر كل منهما. فالتعبيرات البريئة للفنانين الحديثين لها سماتها، وفردياتها، ومعروف أشخاصها، كل بطرازه المميز. أما الفن الشعبى، فهو وليد حقبات متراكمة، يتناقله جيل بعد جيل، لايعرف أفراده وإن بدا فى جيل معين ظهور بعض المسئولين من الممارسين لهذا الفن، إلا أنهم يماسرونه كاستمرار لما سبق من ممارسات. ويظهر هذا حتى فى بعض القصص الأدبى، وقصص «جحا»، لايعرف المؤلف الأصلى لها. فصول: أبو زيد الهلالى، بطولات عنتر، وسيف اليزل، والزير سالم، ليست من إنتاج فرد معين، وهى مازالت تحمل حتى من وجهة الأفكار، خيالاً تعويضياً ساذجاً. فالفارس من المغوار الذى يمتطى ظهر جواده، ويضرب الصيف فيطعن به جثمان عدوه، ويظهر السيف فى الرسم وهو يخترق الجسم من الأمام، وباقى السيف يبدو من الخلف حيث تتساقط الدماء - هذه المصورات تحمل نزعات رومانتيكية شديدة الوطء، لكنها تلتقى مع حس الإنسان الذى يعيش بفطرته فى ربوع الصحارى والوديان، ولم يدخل التعليم بمغزاه العلمى مؤثراً فى تكوينه. وحين لاتسعف المصور الشعبى الصور لتعبر عما يكنه من مشاعر، فإنه يلجأ لاستكمال الأمر بالإيضاح الكتابى، وذلك ما يفعله الطفل أيضاً فى رسومه. فكأن الفن الشعبى تضخيم لفن الطفل، وكأن التعبيزات البريئة تهذيب بأيد كبيرة لخيالات تحوى عقول صغار الأطفال، ولكن بحبكة مدروسة،

وتقنية متأثرة بقوة العضلات والمهارات التى لابد وأن تكون قد نمت على فرطتها الساذجة بدون تعليم مدرسى مقصود. ويمهد لنا هذا الحديث لمناقشة التعبيرية بالمفهوم الحديث فى الفن التشكيلى، باعتبارها امتداداً لما بدأه فان جوخ، وهنرى دى تولوز لوترك، واستمراراً لدومييه، وغيره من الفنانين ذوى الاهتمامات فى: الحركة، وتعبير الوجه، واللقطات السريعة للموضوع الواحد باهتماماته المختلفة.

التعبيرية: إذا عدنا أدراجنا إلى ما تركه فان جوخ، وعالجناه فى عجاله بالتحليل من الوجهة التعبيرية، يظهرر أن بعض صوره لم تكن مجرد انعكاسات للتأثيرات الضوئية على الأجسام وعلى العينيين فحسب، وإنما بالنسبة لفان جوخ كان الانفعال الملتهب هو المحرك لضربات فرشته المستعرة، التى تعكس خطوطاً إيقاعية متراصة فى نظام متتابع، لتفصح فى مجموعها عن هذا الانفعال المحرك.

وقد سبق أن لوحظ أن التعبيرية تظهر وهى مرتبطة أشد الإرتباط بالانفعال الإنسانى الذى يحركها، والانفعال لايتولد إلا نتيجة الضغوط الخارجية للنظام الاجتماعى الذى يقف حجر عثرة فى سبيل عدم تحقيق كثير من ررغبات الإنسان. فالفنان إما يعيش فى آلام نتيجة كبت رغباته، أو يجد فرصة ليفصح عنها من خلال أشكال الفن وقوالبه، فينفس عن هذه الرغبات ويحس براحة. فمن المعروف أن فان جوخ لم يجد المحبوبة التى تبادله مشاعرره، لفظته ابنة عمه، وحق جلديده حتى فاحت رائحته ليثبت لها حبه، لكن أهلها أقشعروا من المنظر ولاذوا بالفرار. وتلك الفتاة التى قطع لها

أذنه وأرسلها إليها رداً على إعجبها بها، ظناً منه أنه يجذبها إليه، فى الوقت الذى خانته مع رفيقه جوجان، أضافت إلى آلامه المكبوتة. أين يذهب هذا الصراع الانفعالى؟ إنه يتحول إلى طاقة لاشعورية قوية، وهى التى خرجت فى كثير من صوره محققة بنجاح ما أطلق عليه التعبيرية[1].

وكان تولوز لوترك، وهو يرتاد الحانات والمراقص والصالونات، شديد الملاحظة لكل قيمة تعبيرية تقع تحت حسه وبصره، وظهرت الأشخاص المتحركة: باهتماماتها، واغناءاتها، وحركاتها، وملابسها، وسط صخب الأجواء التى صورت فيها. وهكذا كان فان جوخ، ولوترك، من التأثيريين الذين مهدوا إلى حد كبير إلى نمو التعبيرية فى الفن الحديث، فى أطر جديدة، يقودها: كوكوشكا، ومارينو مارينى، ومونخ، وماكس بكمان، وموديليانى، وغيرهم. وقد يدخل معهم بعض من تحدثنا عنهم فى الوحشية، مثل: رووه، وأندريا ديران، (انظر الأشكال من ٢٩ إلى ٤٣).

وقد لوحظ أيضاً مع الأطفال، أن أولئك الذين يعيشون فى حرمان من عاطفة حنان الأب أو الأم، ومن الرعاية الاجتماعية التى تغطى حاجاتهم، تكون تعبيراتهم الفنية قوية مليئة بالتحريفات، وظهر ذلك فى رسوم أطفال دور التربية التى كانت تسمى إصلاحيات، ويدخلها الأطفال الذين يضبطون فى حوادث نشل أو نصب أو سرقة، بينما الأطفال أولاد الأغنياء الذين يشبعون رغباتهم، لايجدون

---

(١) راجع للمؤلف، التربية الفنية والتحليل النفسى، الفصل الخاص بفان جوخ.

حافزاً كافياً يعطى قوة للتعبير، فتظهر رسومهم، حتى إذا أتقنت، زخرفية سطحية[1]. والمبدأ نفسه ينطبق على الفنانين التشكيليين، وما هم إلا أطفال كبار، ولنبدأ بالفنان «أوسكار كوكوشكا».

أسكار كوكوشكا، Oskar Kokoschka (١٨٨٦-١٩٨٠)

نمساوى المولد، ويحافظ على الناحية البصرية فى تعبيره. ففى صورته المسماة «كولوسيم» (الاستاد) وصورها عام ١٩٢٤، تظهر لمسات الفرشة المتدفقة فى تصوير آثار الجدران، والسماء، والأشخاص، والأرضية الأمامية، والشجر. ولو أن الصورة عديدة التفاصيل، إلا أنها تفاصيل مجملة، يغمرها التعبير وتدفق الألوان، وبطش الفرشة، وانسياب التقنية بما يتلاءم وطبيعة الأشكال، أما الألوان فهي مستمدة من الطبيعة لكن الشكل والأرضية متداخلان، والبرتقاليات التى تمثل المبانى والأخضرات والأزرقات التى تمثل الجو المحيط، هى الدعامات اللونية للتعبير: بينما فى صورته كشخصية «هروارث واردن» Herwarth Warden التى أنتجها عام ١٩١٠، القتامة أكثر، والجانب التعبيرى واضح فى علاجه الوجه، وأوضاع الذراع، وحركة الجسم، والألوان تطغى عليها الرماديات المحمرة، والفواتح هي فى مراكز الضوء حيث يزداد الأبيض بالياقة، وعلى الكتف، والزراع، وفى الوجه أيضاً. ولاشك أن شخصيته «واردن» تردد إلى حد كبير بعض شخصيات لوترك: الصرامة، والحركة، والجدية، بخبطات متراصة بالفرجون لاتحكمها

(١) لاحظ ذلك عدد من المؤتمرين فى حلقة برستل الدولية فى التربية الفنية عام ١٩٥١.

دقة الإخراج، (شكل ٣٨).

أميد وموديليانى : Amedo Madigliani (١٨٨٤ - ١٩٢٠)

عندما لم تستقر به الحياة فى إيطاليا مسقط رأسه، ولم تتكشف مواهبه ، رحل إلى فرنسا ليعيش فى باريس فترة من أهم فترات حياته الإبداعية. وبرغم ما كان يحيط به من حركات: وحشية، وتكعيبية، وسيريالية، ومستقبلية، إلا أنه اشتق لنفسه طريقاً مميزاً يحمل ملامح بصرية، لكنها ملامح البناء التشكيلى التعبيرى وليست الجانب الفوتوغرافى أو الأكاديمى. كانت غالبية موضوعاته نساء عاريات فى أوضاع مثيرة، لكنه يعرض أجسامهن بكتل، وإيقاعات، وبالتة لونية محسوبة: تلمح فيها الأحمر المائل إلى البنى، والنبيتى، والأخضرات، والأزرقات، لكنه لايستخدم فى الصورة الواحدة ألواناً متعددة وإنما يقتصر على لونين، أو ثلاثة، وأنغامها، والأنغام درجات بين الفاتح والقاتم من نفس اللون، ويعرف جيداً كيف يكون لونه ضوءًا، حين يضع لوناً فاتحاً على الوجه مثلاً وتغمر بقية الجسم وما حوله بالقواتم. وهو يصنف اللون بطريقة بنائية تعبيرية، تفصل الشكل من الأرضية والأمامى من الخلفى، بل وتظهر تفاصيل اللوحة وكأن كل عنصر يحتل مكانه بوضوح، وبتصميم، وتخطيط دقيقين وبجانب ذلك نجده يحرف فى الوجوه، والعينين، فالوجوه تظهر بيضاوية الشكل، أما العيون فقوسية مطموسة لا اهتمام فيها لجفون أو رموش، بل أحياناً يهتم بالحول كأداة من أدوات التعبير، زيادة فى المبالغة. وأشخاصه رفيعة ومطالة، ويتقن نحت الوجوه بخامات صلبة، لكنه يظهر الملامح بإطالة الأنف وامتداد بيضاوى

للوجه، ويتحقق ذلك بتحريف مقصود ومبالغة شديدة، تصل إلى تحديب الذقن، ومع ذلك يبدو النحت جميلاً ورائعاً. انظر لوحته المسماه «ريتراتو دى لبوروسكى» Ritratto Di Lborouske وهى من مقتنيات متحف الفن بسان باولو بالبرازيل، يظهر فيه التعبير بشكل واضح فى جلسة الشخص والوضع الذى احتله عموماً على أرضية الحائط المائلة، فى اتجاه إيقاعى مع الجسم نفسه، والبقع البارزة فى الوجه، واليدين، وحافة المقعد، على خلفية منغمة، جانبها الأيسر بنى، والأيمن أزرق منغم بملامس الجدران وخصائصها. وهناك إيقاعات متصلة ومتواصلة بين شعر الرجل الجالس، وحواجبه، وعينيه، وشاربه، وفمه، ولحيته، ويقابل ذلك، التأنق فى الياقة البيضاء، ورباط العنق القاتم، والذى يغطيهما شكل الروب المرتفع ليخفى كل معالم الرقبة، فيبدو الجسم وكأن له عنقاً مفصلاً خصيصاً ليتناسب مع ذلك الجسم الممتلىء المحدب، والجلسة المستقرة أما اليدان الموضوعة إحداهما على الأخرى، والكيان الشكلى كله، فيحمل اتزاناً يكمل الأرضية بطريقة العاكس والمعكوس. والرجل يحتل هندسياً شكلاً شبه منحرف ومدبب تقريباً، قاعدته لأسفل، ورأسه إلي أعلى، والأرضية شبه منحرف أعرض، لكن قاعدته أعلى ورأسه أسفل، ومن الصعب فصل الشكل عن الأرضية حيث ارتبطا بطريقة عضوية.

وتظهر ملامح تعبير موديليانى فى أدائه المجسم، كما هو واضح فى الرأس التي صنعها من الحجر عام ١٩١٣، وهي من مقتنيات متحف التيت بلندن. فهندسية الشكل واضحة: رأس بيضاوية

مدببة، من أسفل حتى نهاية الذقن، بينما ترتفع العينان على شكل بيضاويين إلى أعلى الرأس، أما الأنف فهو خط طويل يقسم الوجه وينتهى بفم غاية فى الصغر. والشكل يبدو كالأشكال المحرفة التى تبدو في المرايا التى تحرف الوجه بإعطائه أبعاداً مبالغاً فيها، غير واقعية. وتلك الهندسة الشديدة، هى أيضاً من ثمار الدروس التي استقاها الفنانون المحدثون من الفن الزنجى : بأشكاله المحدبة، وزواياه القاسية، وتحريفاته المثيرة للمعنى، والمعبرة عن قيم أصيلة.

مات موديليانى عن ٣٦ عاماً، ويقال أنه مات منتحراً. وهكذا يطوى الموت موهبة فريدة فى ريعان قوتها، ولايقاس العمر بالسنين، ولكن بما يحققه الإنسان من خلالها، (شكل ٤١, ٤٢).

موريس أوتريللو : Maurice Utrillo (١٨٨٣-١٩٥٥)

فنان فرنسى، مصور وحفار، ولد فى باريس فى ٢٥ نوفمبر عام ١٩٥٥ . والدته «سوزان فالادون» كانت مصورة، كما كانت الموديل التى اعتمد عليها كل من : ديجا، ورنوار، وتولوز لوترك. ولم يعرف أوتريللو من هو والده، وأخذ اسمه من صديق للأسرة يدعى ميجيل أوتريللو مولنز Miguel Utrillo Molins وهو معمارى وناقد فنى. كان يحس بالحزن نتيجة فشله فى المدرسة، وبعدم التحاقه بوظيفة دائمة. كان من مدمنى الخمر فى سن الثامنة عشر ويتردد كثيراً على المصحات. بدأ يصور كمريض نفسى، إلا أنه فى عام ١٩٠٣ بدأ يصور بصفة دائمة. عرض أعماله لأول مرة عام ١٩٠٩

فى صالون الخريف، ثم أقام معرضه الشخصى عام ١٩١٢، وأنتج تحت رعاية والدته من عام ١٩٢٤، وأعقبها رعاية زوجته. أنتج الكثير عام ١٩٥٠ حيث مثل فى بينالى فينسيا. كانت أهم أعماله الأخيرة المقاولة التى حصل عليها لتصميم ديكور «جوستاف كاربنتيرز لويز» Gustave Carpentier's Luise للأوبرا الكوميدية Opera Comique.

ويمكن تقسيم إنجازه إلى ثلاث مراحل:

الأولى: اهتماماته بالنزعة التأثيرية تحت قيادة بيسارو، وسيسلى.

الثانية: مرحلته البيضاء من: ١٩٠٨ - ١٩١٤، وتعد أهم مراحله.

الثالثة: بعد عام ١٩١٤ استخدم الألوان الزاهية، وكان أقل تحكماً فى فرشته، وضمن أعماله أشخاصاً كثيرية.

وعلى الرغم من أن أوتريللو من النوع الذى علم نفسه بنفسه، كان لعمله حذقاً لاعلاقة له بالبدائيين. كان يرسم من ذاكرته، ويستخدم الكروت العادية كدليل، كما استخدم المسطرة حرف T لينشىء تكوينه. وأعماله تستثير رؤية شوارع «مونمارتر» النصف مهجورة، مع اهتمام بالمنظور، وتوافقات بالرماديات والأخضرات الزيتونية على أرضية من السماوات الرمادية. كان يهتم بالخط الخارجى ويحدده، وينحو طرازه منحى تجريدياً بقربه إلى حد ما من أعماله سيزان، (شكل ٣٠).

الفصل التاسع

التجـــــريديـة

مقدمة: مهما قيل عن التجريد، فالموضوع لاينضب، لأن له أبعاداً كثيرة عالجها فنانو القرن العشرين، ومن قبلهم، ومازال المفهوم يحتمل معالجات جديدة ستأتى بها الأيام. والمعنى العام الذي يجب التعر له في المقام الأول، أن الفن مهما اختلفت مظاهره أساسه التجريد، ويعنى أساس الفن هذا، إحكام العلاقات التشكيلية بين الأجزاء والكل، أو بين التفاصيل والصيغة، بحيث ينصهر كل شيء فى بوتقة العملية الإبداعية التى تأذن بولادة المخلوق الجديد. وهذا مغزى عام لايهم فيه المظهر الذى تتدثر به القطع الفنية، حين تقترب أو تبتعد من الطبيعة الظاهرة، فليست العبرة فى التجريد بالمدلول الظاهر، وإنما بجوهر العلاقات وتأصيلها وإحكامها ولايهم إذا اكتست بأثواب تقربها من منطق الواقع، أو ابتعدت كلية عن هذا الواقع وظهرت كعلاقات محكمة لها مدلولات بصرية وراءها، غير الإحكام وجودة الروابط.

كان بديهى أن تتطور التكعيبية شيئاً فشيئا لتمهد إلى التجريدية.

وللوصول إلى التجريد اتخذ الفنان مداخل متعددة، فهناك المدخل الذى جاء وليد التكعيبية ذاتها، أى يبدأ فيه الفنان بالأصل الطبيعى ويراه من زاوية هندسية، ويأخذ فى إحكام الروابط التحليلية حتى تفقد الأشكال الهندسية صلتها بالأصل، وتتحول إلى مجرد: مثلثات، ومربعات، ودوائر، وأقواس، محملة بملامس مختلفة تنبىء عن مميزات لتلك الأسطح التى جردت من الأصل الطبيعى. ويظهر التجريد فى هذه الحالة وهو أشبه ما يكون: بقصاصات الورق المتراكمة، أو بقطاعات فى الصخور، أو بعروق الرخام، أو أشكال السحب، أو أمواج البحر، مجرد أشكال إيقاعية مترابطة ليست لها دلائل بصرية مباشرة، وإن كانت تحمل فى طياتها شيئاً من خلاصة التجربة التشكيلية التى مر بها الفنان.

ولكل من النزعات المتقدمة فنانوها، وتتنوع اتجاهاتهم، وأساليبهم، وإضافاتهم، حتى أن التجريد هو نهاية مقصدهم. كان من المتوقع أن يستوى عندهم، فلا نجد فروقاً فردية بينهم، إلا أن إنسانية الفنان تنعكس، رضى بذلك أم لم يرض. فتجريدات بولوك التى تشغل حيزاً كبيراً فى متاحف أمريكا وبعض متاحف أوروبا، شىء يختلف تماماً عما حققه كاندينسكى، ويمكن التعرف بيسر على أعمال كل منهما. بل كان من المتوقع أن يتساوى الإنتاج التجريدى فى مستوياته، على أساس أن معيار القياس بالطبيعة قد هدم من أساسه، ولو أن الطبيعة كمقياس للفن، أساس خاطىء منذ البداية، لكنه فى طياته كان يمثل فى صوره: الواقعية، والرومانتيكية،

والمثالية، والرمزية، والطبيعية، إطاراً للحكم على فاعلية الإنتاج الفنى، ليس من وجهة المضاهاة، بل من وجهة التأكيدات التى يتجه إليها كل مذهب فى إطار المصدر الطبيعى الأصلى.

أما فى التجريد، فما هو القياس إذا انعدمت الطبيعة كمصدر أصلى للإبداع؟ القياس هو الفن ذاته، ويمكن ترتيب مجموعة من الصور التجريدية حسب معيار الفن، ويظهر: الممتاز، والجيد، والعادى، والردىء أى أن أية صورة تجريدية لاضمان لجودتها اعتماداً على المذهب التجريدى ذاته. فالمذهب التجريدى فى عمومه، وإن كان قد حرر الفنان من تبعات التقليد والتشبث بمظاهر أكاديمية لاتمت إلى الفن بسبب، إلا أنه كان مدخلاً يوحى بانطلاقة أكبر نحو تحقيق إبداعات جديدة قوية، تفوق ماتحقق بوحى تقليد الطبيعة، إلا أن هذا أمر متوقف على موهبة الفنان ذاته، وبصيرته النفاذة، وجرأته فى تخطى المجهول والكشف عنه. وعلى ذلك ظهر التجريد مع فنانين أمثال : بول كلى، وفازاريللى، ونعوم جابو، وهنرى مور، وله قوة مميزة أعطت إضافات للفن فى القرن العشرين. لكن المسألة تختلف تماماً عند التابعين، والهواة، وطلبة أكاديميات الفنون، الذين يتركون اللوحات خالية إلا من بعض الشخبطات، ويتحدثون عنها على أنها تحمل مضامين ودلالات حتى من أصل بصرى، ولايجد المتذوق فيها شيئاً مما يقولون، وبذلك ينتهى التجريد معهم إلى سطحيات وعلاقات غير محبوكة، لا هى قد حافظت على التراث، أو أضافت إبداعاً. ولهذا ليس من الذكاء

الادعاء بأن أى تجريد يمثل عملا فنياً رفيعاً، فعنف التعبير التجريدى، ومضمونه، وقدرته على تحريك وجدان المتفرج، كلها أمور متوقفة على استلهام الفنان للتجربة الفنية من مصادرها، وتبسيطها إلى معدلاتها الأولى، بحيث يستطيع أن يحسها كل شخص ذواق يتعامل أصلاً مع لغة التشكيل الفنى ومقوماتها.

وناهيك عن التراث الإسلامى الذى يزخر بمقومات تجريدية متنوعة، سبقت المدارس التجريدية الحديثة بأجيال كثيرة، بل وأثرت على فهمها. ففى الأشكال الهندسية الإسلامية المتكررة علاقات تجريدية، وبالتكرار يميناً ويساراً، وأعلى وأسفل، تتولد أشكال أخرى على أسس رياضية، تكمل الوحدة فيها الوحدة الأولى، ويلعب الشكل مع الأرضية دوراً هاماً بل ويتبادلان الخصائص، مما يدعو الشكل الواحد الهندسى إلى أن يكتسب مغزى أوسع وأكبر، حين يتكرر بأوضاع مختلفة فى السيمفونية الإيقاعية الكبيرة. والقصور المليئة بالتكرارات الهندسية الإسلامية، كقصر غرناطة، والتاج محل، والمساجد المشهورة، لخير دليل على ذلك.

ونظراً لأن موضوع التجريد متعدد الجوانب، وينطوى تحته فنانون كثيرون لهم مداخلهم ومذاهبهم المتنوعة فى اجتيازه، فقد يكون من الخير لو تناولنا هذا الموضوع بالتعرض لعدد مختار من النزعات التجريدية، وتمثيل كل نزعة على الأقل بأحد روادها أو أقطابها الأوائل. وقد يأخذنا هذا إلى تكرار أسماء فنانين ذكروا فى مواقع

أخرى، مما يجعل ذكرهم مرة ثانية أمراً مبلبلاً للأفكار، وبخاصة وقد اعتمد هذا المؤلف على ذكر فنانين عند التحدث عن مدرسة معينة. لكن المشكلة القائمة أن كل فنان ذا استعداد في القرن العشرين كثيراً ما عالج تعبيراته استناداً إلى مدرسة أو أخرى، فالبعض منهم لم يثبت على مبدأ واحد. تجد نحاتاً مثل جياكوميتى السويسرى يعالج موضوعاته بأساليب متنوعة، بجانب التصوير والنحت كميدانين كبيرين خاص فيهما تجاربه، إلا أنه تذبذب بين الرمزية السيريالية، وبين التجريد، وفى كل منهما له إرهاصاته، فأين يأتى تصنيفه : فى هذه، أم تلك؟ والحيقة أن الفنان بفطرته يعبر، والكتاب والنقاد والمؤرخون يسجلون ويفسرون، ومن هنا تأتى الصعوبة حين التعرض لتصنيف الفنانين، ووضعهم تحت اتجاه أو آخر قد يرفع عنهم الجوهر الإبداعى الرفيع، فيبدون وكأنهم تابعين.

والتجربة ليست لها مظهر واحد، ولاتتقيد ببداية واحد. والفن التشكيلى فى مجموعه، كما أوضحنا، ما هو إلا تجريد طالما ينجح فى إحكام الروابط بين عناصره وبعضها البعض، ويؤكد الروابط التى تستند إليها شتى التفاصيل، فحينما يتم هذا الإحكام بحساسية الفنانين المرهفة، تسير النتيجة فى اتجاه الفن، وإن تفاوتت فى مستواها إذا قورنت بغيرها من القطع الفنية. وكلما اتجهنا إلى الفنون القديمة، والبدائية، وفن النيجرو، وفن الأركيك الإغريقى، سنشاهد مداخل تجريدية، وإن لم يكن المقصود منها التجريد الواعى فى ذاته، كما اتجه إليه هنرى مور، أو بيت موندريان، فى العصر الحديث، فثقافة

العصر الحديث بحثت عن التجريد كقمة واعية، أما فى الفنون القديمة فكان البحث تلقائياً ومتكاملاً مع الحضارة.

ومهما قيل فى مداخل التجريد، وتنوعها، وتوافر طرز متعددة لفنانيها، إلا أن المذهب نفسه يدور حول البحث عن جوهر الأشياء والتعبير عنها فى خلاصات موجزة تحمل فى طياتها الخبرات التشكيلية التى مر بها الفنانون وأثارت وجدانهم. وفى التجريد قد يتحول المنزل إلى مستطيل، وورقة الشجر إلى بيضاوى، والكرة إلى دائرة، وعندما تحال التجربة الفنية إلى معادلها الهندسى البحت، فقيمتها تتوقف على الفنان الذى يحملها بتجربته، وإذا لم يستطع كانت التجريدات مجرد أشكال زخرفية أقرب إلى بلاط حمام، وزخارف المشمع المطبوع، أو ورق الحائط، أو زخارف أغلفة الكراسات. فعمق التجربة هو الذى سيوصل الفنان إلى البسيط الممتنع، أو إلى الجزء المحمل بالكل، فالدائرة قد تكون: كرة، أو شمساً، أو ثدى امرأة، أو برتقالة، وقد لاتكون إلا دائرة. وتساءل الفنانون: هل من الأفضل أن يحول الفنان الشمس إلى دائرة؟ أم الدائرة إلى شمس؟ أم يحول الدائرة إلى إحساس معادل لكل جسم كروى، قد تكون شمساً، أو كرة أرضية، أو بالوناً، أو تفاحة؟

الشكل الواحد وهو مجرد قد يوحى بأشكال متعددة، وحينئذ يبدو الشكل فى ثراء. وبعض الأشكال التجريدية للفنان «بول كلى». والفنان «جوان ميرو»، والفنان «ألكزاندر كالدر»، تعطى إيحاءات

متنوعة، وأحياناً يتساءل المرء: أهى عصفورة؟ أم سمكة؟ أم بطة سابحة..؟ فحينما جرد الشكل أصبح يحتمل تأويلات مختلفة، وبخاصة عندما توضع دائرة وسط جسم بيضاوى، يمكن أن توحى الدائرة بالعين، والبيضاوى بجسم السمكة، أو الطائر، أو إحدى الزواحف. وحتى فى حالة كالدر، الذى علق أشكاله فأصبحت بروزاتها ترمى ظلالاً وترى من أوجه متعددة، مما جعلها، وهى أشكال مجردة، تبدو لعين الرائى وكأنها تنبىء عن احتمالات متنوعة، ومتعددة، حين تدور فى الهواء وترى على الأرض والجدران بأشكال ظلية، متغيرة فى علاقاتها بعضها ببعض.

وكلمة «تجريد» تعنى التخلص من كل آثار الواقع والارتباط به. فالجسم الكروى يمثل تجريداً لعديد من الأشكال التى تحمل هذا الطابع: كالتفاحة، والبرتقالة، والبطيخة، والرمانة، والمشمشة، والبرقوقة، وكذلك الشمس والقمر، وكثير من السلع المصنوعة كأقراص التليفون، والأزرة، وكرة اللعب، ودبلة الزواج، وما إلى ذلك. فاستخدام الكرة فى الرسم أو التشكيل، يحمل ضمناً إشارة مضمرة نحو كل هذه الأجسام، ملخصة فى القانون الشكلى الذى يمثل كيانها. والإحساس بالعامل المشترك بين كل هذه الأجسام، هو بمثابة تعميم تشكيلى للقاعدة الهندسية التى تستند إليها. وكذلك حين نتأمل الوجود على الأرض: فالنخلة لها اتجاه متعامد على الأرض، وهكذا سائر الشجر، والإنسان حين يسير يكون له اتجاه رأسى على الأرض الأفقية الشكل، والمبانى المقامة وهى ترتفع إلى أعلى

لتشغل فراغاً، تكون متعامدة على الأرض. والتعامد خاصية نراها فى الكائنات الحية، وفى المنشآت على حد سواء، فسائر المخلوقات إنما تقف على الأرض ويكون إتجاهها متعامداً، كما وأن أعمدة الإنارة والمآذن وهوائى التليفزيون مثل أجساماً متعامدة على الأرض. أما الأرض بامتدادها فى الحقول، والشوارع، وأسطح الأنهار والبحار، فهذا الامتداد يمثل شيئاً أفقياً أى متجهاً نحو الأفق. لهذا فكل خط رأسى يضعه الفنان فى لوحته، إنما يرمز إلى قاعدة من قواعد الوجود، وهى «التعامد» وكل خط أفقى يرمز إلى بطن الأرض التى تحتضن كل شىء، ويرتكز عليها. وعلى ذلك إيجاد نوع من العلاقة بين التعامد والأفقية، هو بمثابة العلاقة التجريدية بين نوعين من حقائق الوجود. ويستقيم على هذا المنطق أيضاً كل العلاقة القائمة بين الشكل والأرضية، أو الأمامية والخلفية، بين كل ظواهر البروز والاختفاء، والضوء والظل، والواضح والغامض. وفى بحث الفنانين الدائب عن جوهر الحقيقة. فى التشكيل الفنى، هو فى الجسم المفرد، أم فى القاعدة التى يستند إليها، والتى يشترك فيها مع سائر الكائنات المشابهة له، خاض الفنان التشكيلى التجربة فى صورة مذاهب واتجاهات متعددة، أحياناً يخفى من خلالها مصادر الإلهام التى أوصلته إلى التجريد، ولايرى إلا أشكالاً وألواناً بلا مدلولات بصيرية، وأحياناً أخرى يحتفظ ببعض العلامات اليسيرة التى تربط الرائى بالمصادر البصرية للتجريد، وأحياناً ثالثة يظل محتفظاً بالأصل الطبيعى، بعد أن يكون قد قام بعملية تشطيب فيه،

حذف من خلالها كل التفاصيل التى ليس لها علاقة بالجوهر، وأكد الجوهر ذاته، فى خطوط، ومساحات، أو كتل، تحمل البساطة، والبلاغة، الكل فى الجزء، والجزء فى الكل، وفى إطار هذا الوصف العام، ظهرت اتجاهات متبلورة لمذاهب تجريدية مختلفة، تبدأ بنقط انطلاق متعددة وتنتهى بالتجريد، ولايمكن الادعاء بأن التجريد الذى انتهت إليه متطابق مع أنواع التجريد الأخرى، وأن تشابه فى بعض الحالات، لكن نقط التأكيد شكلت طابعاً مغايراً فى كل حالة، وسنتناول بالتحليل فيما يلى بعض هذه المذاهب وأبعادها (انظر الأشكال من ٦٢ حتى ١٠٣).

التجريدية الحركية: قادها الكزاندر كالدر (١٨٩٨-١٩٧٦) بمعلقاته التجريدية المختلفة، على عوارض من السلك السميك الذى: تتدلى منه خيوط تحمل عوارض أخرى أقصر مقاسًا، ويتدلى من الأخيرة خيوط معلق بها مساحات متنوعة من الألومنيوم، أو الصاج، أو الصفيح، أو الكرتون المطلى بألوان داكنة أحيانًا، وعند تعليق هذا النحت المعلق فى السقف يبدأ حركته تحت تأثير تيارات الهواء، فتدور المعلقات، وبفعل الضوء المسلط عليها يكون لها ظلال قائمة على الجدران، وأرضية الحجرة، لكن هذه الظلال عبارة عن مساحات قاتمة جرداء متحركة، وتتغير أشكالها وأوضاعها مع تغير الحركة، حين يغطى بعضها البعض أو تنفرج فتترك فراغات فاتحة، وسط الظلال المتحركة، والفكرة هنا أن التجريد ليس فى الأشكال الساكنة فحسب، ولكن فى آثار الأشكال المتحركة والدائمة

التحرك، وما تحدثه من أشكال جانبية بفعل الظلال وتحركها. ومن الطريف أن مثل هذا النوع من التجريد يشاهد فى ظلال أوراق الأشجار، الذى تبعثه بعض الأضواء الموجهة على الشجر، فتحدث ظلالاً لأوراق الشجر على الأرض، ولا تظهر الأوراق بمغزاها الطبيعى حينما تكون ظلالاً، وإنما تظهر كمساحات متكررة إيقاعياً، تحضر فراغات ضوئية فاتحة، فكأنها مجردة من الأصل الطبيعى، ويظهر من خلالها النظام الإيقاعى فى التكرار والحركة بشكل بيِّن، (شكل ٧٨).

ومن الفنانين الذين شايعوا هذه النزعة جين بازين (١٩٠٤-) Jean Bazaine وهانز هارتنج (١٩٠٤-) Hans Hartung.

التجريدية النقائية: وتزعم هذه النزعة إميدى أوزونفات (١٨٨٦-١٩٦٦)، ولو كوربيزيه (١٨٨٧-١٩٦٥)، وهى مستوحاه من النزعة التكعيبية، وارادت أن تصل بها إلى ما يسمى النقاء الخالص أى إلى القوانين التى تحكم الأشياء من الناحية التشكيلية، القوانين البنائية التى يمكن أن تشع المعنى الجمالى بعمق أكبر كلما حققت هذا النقاء المرتقب، وقد تمكن كل من أوزنفانت ولو كوربيزيه من استخدام الزجاجات كمصدر إلهام، وأخذا فى تركيبها بعضها مع بعض هى والكؤوس فى أوضاع لم يحاولا فيها تقليد الطبيعة، وإنما أرادا تأكيد التصميم فى ذاته، وقد كان لأوزونفانت مؤلفات فى هذا الصدد يشرح من خلالها فلسفة النقائية.

وهذه الحركة لم تستمر أكثر من ٧ سنوات، ولكن كوربيزيه استطاع أن يغير منها بوجه خاص فى شكل العمارة الحديثة، واكسبها

سمعة عالمية، كان سعيه وراء تحقيق ما يعادل البللوره فى ترسيب الأشكال إلى جوهرها الخالص، وكان لكوربيزيه وازونفانت مجلة تصدر تحت اسم الروح الجديدة L'Esprit Nouveau (١٩٢٠-١٩٢٥)، والتى تضمنت رسالة الحركة، كان يدور البحث حول إيجاد أساس غير متغير للفن، واعتبرت الأرقام (الأعداد) من الأسس القيمة الدائمة للفن والتى لا تتغير، شأنها شأن التناسب، والتوافق، الذى ارتبط بحركة دى ستيل التى خاضها مونديان The style De Stijl (انظر الأشكال ٧٣-٧٧).

التجريدية الطبيعية: وقد عرفناها بهذا الاسم لأنها تستمد معينها من الطبيعة ذاتها، لكنها تتطور بها فى محاولة مستمرة أو محاولات من الحذف والتأكيد، حذف العناصر غير الرئيسية وتأكيد الكيان الرئيسى تدريجيًا، إلى أن تصل إلى خلاصة الشكل ممثلا فى رمز تقريبًا يوحى بالطبيعة ولا يطابقها. عالج ذلك بابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣) فى محاولات كثيرة أبرزها رسمه للثور عدة مرات الذى أخذ يردده فى رسم خطى حاذفًا كل التفاصيل غير الضرورية، ومؤكدًا الهيكل أو المحور الذى يقوم عليه كيان الثور باندفاعه، وكان مجرد شكل خطى يحمل كل خصائص الثور ببلاغة وإيجاز وقام بمحاولات شبيهة فى رسومه التحضيرية للوحة المشهورة جورنيكا حينما عالج الرؤوس والحصان والثور عدة مرات ليحصل على الإنفعال المطلوب بأساليب تحريفية مختلفة. وحاول بيت موندريان (١٨٧٢-١٩٤٤) بدوره أن يتطور برسمه الشجرة ثلاث

مرات فى اللوحة الأولى يعالجها بالطريقة التأثيرية، وفى الثانية كان أكثر إيجازًا فى تلخيصه لشكل الفروع، أما فى الثالثة فتلاشت الشجرة واستحالت إلى أقواس إيقاعية منتظمة تغمر كيان الصورة بأسرها، فكأن الطبيعة أوحت بالنظام المكتشف، وهذا النظام هو مجمل الإيقاعات والتوافقات التى تتسم بها سائر الشجر.

وأحيانًا لا نلمح خطوات التطور من الطبيعة إلى التجريد فى أعمال الفنان حين يفاجئنا بلوحة جاهزة كاملة هى خلاصة الرؤية بلا خطوط تحضير واضحة، وظهر ذلك فى بعض أعمال الفنان السويسرى بول كلى (١٨٧٩-١٩٤٠) فى لوحات تشبه القرية، وأخرى تمثل موكب من بشر وحيوانات.

ويفسر لنا بابلو بيكاسو مدخله فى هذه الناحية حينما يصور شخصين، وهو يقول مستنكرًا: أتظننى حقًّا أرغب فى نقل صورة شخصين، ثم يوضح المسألة على أنهما بمثابة إلهام له أو إثارة فى البداية، إلا أنهما سرعان ما يتحولان إلى أشكال وألوان، أى يخوضان فوق قماش التصوير صراع التجربة الخاص بتحقيق عمق العلاقات بين الأشكال والألوان التى استوحيت من النظر إليهما، على أن النتيجة فى النهاية رمزين للشخصين محملان بنبضهما، أكثر من كونها تقليدًا لهما ـ هى تجريد بمعنى أصح مستخرج، بأصالة مَن الأصل الطبيعى.

وهذا الاتجاه ذاته محقق فى كثير من الأعمال البدائية،

والأركيك، وبعض أشكال الفن الزنجى، كما يتحقق فى بعض رسوم الأطفال الإبداعية، حيث يزداد التحريف، ويبرز المعنى، ويتضح ببلاغة شبه هندسية، وبخاصة فى مرحلة الإيجاز الشكلى، ويقول بيكاسو «أنا لا أحاول التعبير عن الطبيعة، وإنما، كما يقول الصينى، أحاول أن أعمل كما تعمل الطبيعة. انى أود أن أجعل محصلتى الداخلية، وديناميكيتى الإبداعية معروضة على المتفرج فى صيغة تراث التصوير الذى انتهكت حرمته».

والتجريد المستمد من أصل طبيعى. يحاول فيه الفنان أن يعبر عن خلاصة التجربة التى مر بها، أو عن جوهرها، فحينما تناول بيكاسو جسم الثور ورسمه عدة مرات، تدرج خلال الرسم من تأمل الأصل الطبيعى، والالتزام ببعض مظاهره، ثم أخذ يلخص التجربة شيئًا فشيئًا حتى استحالت إلى مجموعة من الخطوط المرسبة، لاتضاهى الثور فى مظهره الخارجى، ولكنها تحمل الهيكل، أو المستخلص الرئيسى، الذى تقوم عليه حركة الثور بقرونه، وجسمه الضخم، فأصبحت الخطوط النهائية تجريدات لفكرة الثور، أو المعادل الخطى لطبيعة الثور باعتباره حركة واندفاعًا.

ويبدو أن التجريد المستخلص من الطبيعة قد يتم على مستوى التجريب الفردى وهو يمثل فى هذه الحالة تطورًا من الإدراك الحسى إلى الإدراك الكلى، لكنه لوحظ أيضًا أن هذا التجريد أو الاستخلاص يتحقق عبر أجيال متعاقبة من الفنانين، كل منهم يكشف شيئًا، ويتداوله الآخر، ويتحرك الشكل فى الانتقال من جيل إلى

جيل، ولا يعرف رسم الفنان الأصلى الذى وضع لبناته الأولى، وتشاهد فى الفن الإسلامى تحريفات كثيرة، لأشكال الأرانب، والحمام، وبعض الحيوانات والنباتات، حتى يتحول الشكل إلى معادل جديد، يحمل دلالة رمزية فقط، بالنسبة للجسم الأصلى، فالأرنب يرى فى الطبيعة وهو منكمش خائف، فيأتى شكله أقرب إلى الجسم الكروى، لكنه حينما يطمئن ويتحرك باحثًا عن غذاء، فإن جسمه يمتط طويلا بشكل يجعل له ملامح مختلفة كلية، عن كيانه الكروى فى حالة الاستكانة، وقد لمح الفنان المسلم أشكاله فى أوضاع متعدده، وجاء بها محرفة لتعبر عن المغازى الجمالية فى الارتفاع، والاتجاه نحو التجريد، وسنجد بتناول الفنون القديمة عمومًا، والفن الدائى، وفن ما قبل الأسرات، المحاولات العديدة لتخليص التجربة التشكيلية فى كيان رمزى هو أقرب إلى التجريد، منه إلى التقليد البصرى للأجسام، ويفعل ذلك الطفل أيضًا بكفاءة، وبدون تشكك فى رسومه الأولى فى الفترة حتى سن الحادية عشرة تقريبًا، كما يقوم بذلك الفنان الشعبى فى بعض رسومه، فكأن مدخل التجريد الذى أكده الفن الحديث من الأصول الطبيعية ٥ جذور فى الفنون السابقة: الشعبية، والبدائية، وفن الطفل، ويمكن أن يعتبر فى هذه الحالة تجريدًا رمزيًّـا، (شكل ٧٩).

التجريدية الهندسية: ويعتمد هذا المذهب على الهندسة أى يشمل الخطوط الرأسية والأفقية، والأشكال المستطيلة والمربعة والدائرية، وقد كان هذا الاتجاه حال المدرسة التكعيبية كامتداد لمناداة بول سيزان بأن الأشكال الطبيعية يمكن ترسيبها لمعادلها الهندسى:

المربعات، والمستطيلات، والدوائر، والكرات، والمكعبات، لكن التكعيبية لم تصل بالاتجاه إلى نهايته لتلغى كل الروابط بالأصول الطبيعية، فمازال فى ممارساتها إمكان التعرف على مصادر الطبيعة الصامتة، والأشخاص، أما فى التجريدية الهندسية، فإن نتاج العمل الفنى منذ بدايته يعتمد على استخدام الأدوات الهندسية: المسطرة، والمثلث والفرجار، وقد شايع هذه الحركة كل من: بيت موندريان (١٨٧٢-١٩٤٤) وتيوفان ديوسبرج (١٨٨٣-١٩٣١)، وقادة الباوهاوس، ومنهم موهولى ناجى (١٨٩٥-١٩٤٦)، وكذلك إدوارد باولوتزى (١٩٢٤-)، وأوجست هربن (١٨٨٢-١٩٦٠)، وبن فيكلسون (١٨٩٤-)، ونعوم جابو (١٨٩٠-١٩٧٧)، وباربارا هيبورث (١٩٠٣-١٩٧٥)، وفى الحقيقة كل ظاهرة فى الكون يمكن كشف قاعدتها الهندسية، فكل شيء يستقر على الأرض يحمل خاصية التعامد، سواء انبثق من الأرض كما يحدث لكل أنواع الشجر، أو بنى فوق الأرض كأنواع العمارات وسائر المنشآت، أو كان كالكائنات الحية: الإنسان والحيوان التى تستند جميعها إلى الأرض، فكأن التعامد أحد خواص الوجود على الأرض، تدعمه الجاذبية الأرضية، أما امتداد الأرض فيشكل الخاصية الثانية والتى نسميها «الأفقية» لاتجاه مسطح الأرض إلى أبعاد لا نهائية نحو الأفق، وهكذا بدلاً من أن يستوحى موندريان قاعدته من الطبيعة كما فعل فى تحويل الشجرة إلى إيقاعات قوسية على مراحل، فإنه التجأ إلى اللعب مباشرة بقوانين الوجود: بالرأسية والأفقية، وما يحصرانه

من فراغات، فيها المستطيلات، والمربعات، التى نسقت لتوضح إيقاعات متتالية متنوعة، تمثل الهندسة النظامية، وراء كل الأشكال. وتلوح أهمية موندريان فى أنه بطريق غير مباشر لفت الأنظار إلى التراث الإسلامى فى التجريد، فيبدو أن الفنان المسلم عرف هذه الأوصل منذ قرون، وعالجها فى الزخرفة الإسلامية، التُى تحمل خصائص اللانهائية، والإيقاعات المتكررة، التى تولد إيقاعات أخرى متضمنة، وفى بعض الحالات كانت الرياضة والحساب وراء هذا البحث التشكيلى، بمعنى أن التكرار الإيقاعى لا يحدث اعتباطًا، وإنما على أسس من الرياضيات، فالتكرار إذا تم واحد إلى ثلاثة يستمر طولاً وعرضًا، وارتفاعًا وانخفاضًا، بتبادل محسوب بين الأشكال وأرضياتها، وخلق الفنان المسلم فنًّـا هندسيًّـا لا شخصيًّـا، لأنه لا ينتمى لفنان معين، وإنما للحضارة الإسلامية بأسرها، فى محاولاتها لتقنين التنظيم الهندسى بروحانية صوفية تعبر عن امتداد الوجود.

كان من الصعب على الفنان الغربى الذى كان غارقًا فى البصريات المحدودة أن ينتبه إلى الفن التجريدى الهندسى، لأن الارتباط بالخصائص العامة أصعب من الارتباط بالخصائص الجزئية وتأتى أهمية موندريان فى الاتجاه مباشرة نحو العام، بعد أن خلع الصورة من إطارها التقليدى واتجه إلى الإيقاعات الهندسية المعتمدة على التعامد والأفقية، وما يحصرانه من مستطيلات، ومربعات مولدة من التقاطع، وسرعان ما انتقل البحث إلى أشكال النوافذ، والأبواب

وواجهات الفترينات وتقسيمات الرفوف فى المحال العامة، وأشكال البلاط، وشمعات الأرضية، والتناسب فى العمارة، وقد كان لكل فنان من المذكورين مدخله الهندسى فى التجريد، أحيانًا بتأكيد الملامس، وأحيانًا أخرى بتأكيد الألوان، وفى مرات ثالثة بالتجسيم الهندسى الخاص. وتقوم فلسفة الباوهاوس على أسس هندسية، تأثرت بها سائر منتجات الصناعة الحديثة من: الثلاجات، والراديوهات، وأشكال السيارات، وأثاث المطارات، ولمبات الشوارع، وتقسيمات الحدائق، وما إلى ذلك، ومازال التأثير مستمراً.

وولد فى أمريكا اتجاه تجريدى تعبيرى على أيدى فنانين أمثال جاكسون بولوك Jakson Pollok (١٩١٢-١٩٥٦) وفرانز كلين Franz Kline (١٩١٠-١٩٦٢) ويسمى التصوير الحركى Action painting وهو مدخل يتصف بالانفعال المحرك للتعبير التجريدى، ليس له مصادر طبيعية مسبقة، كان بولوك يفرش قماش التصوير على أرضية الحجرة، ويعد علب الدوكو بعد تخريمها عدة ثقوب. ويدور حول اللوحة ساكبًا الطلاء بطريقة تلقائية، وحسب ما يتراءى له من إحداث تأثيرات يكيفها مع نمو تلك العملية الإبداعية المميزة. وظهرت لوحات من نوع آخر للفنان كلين حيث اقتصر فى استخدام اللون الأسود بمساحات كبيرة، على لوحات متسعة، وكانت فيها انطلاق الفرشة العريضة تحدث تأثيرات من القتامة، والأقل قتامة، على الأرضية البيضاء، وقد سمى البعض هذا الاتجاه بالتعبيرية

التجريدية نسبة إلى أن الانفعال هو الذى يقود عملية التعبير وليس التنظيم العقلى. (الأشكال من ٨٠ حتى ٩١).

بيت موندريان Piet Mondrian (١٨٧٢-١٩٤٤)

زار المؤلف لاهاى عام ١٩٥٧، ومما لفت نظره وسط المدينة قبة كبيرة مسيطرة، ومطلية بخطوط رأسية، وأفقية، متقاطعة، عقد بينهما مستطيلات، ومربعات. الخطوط سوداء، والمربعات والمستطيلات أزرقات، أو أحمرات. المهم فى الأمر أن هذه القبة الكبيرة هى رمز للفنان الهولندى، الراحل موندريان، وأهمية موندريان فى التصوير الحديث ترجع إلى أنه اشتق لنفسه طريقًا واضحًا، مميزًا، منذ البداية، وعلى الرغم من أن بدايته تأثيرية، إلا أن اهتمامه بالتجريد، جعله يطور أسلوبه، حتى وصل إلى التقاطعات الرأسية والأفقية ـ وبمتحف لاهاى ثلاث صور مشهورة للمصور أنجزها عام ١٩١١، وتمثل رحلته من التأثيرية إلى التجريد، الأولى تجربة مصاعة بالأسلوب الذى أتبعه فان جوج تقريبًا لكن الثانية تخلت عن ذلك وأكدت التواءات الخطوط وإنحناءاتها، لكن مازلت تنظر فى طياتها، وتشاهد معالم خافتة لأصل الفكرة، «الشجرة» أما الثالثة فانتهت إلى أقواس متعددة الاتجاهات، إلى أعلى، وإلى أسفل، وتمثل فى نبضاتها مجموع الإيقاع التجريدى، المستوحى من فروع الشجرة، وأوراقها. والصور الثلاث رحلة مميزة نحو التجريد، تعطى لموندريان حقه ليتبوأ مكانة خاصة فى القرن العشرين، كمعلم للفكرة بالدليل المحقق.

على أن ما وصل إليه من التعامد والأفقية هو تجريد خالص ومن نوع آخر، يمثل نظرة جديدة تركيبية نحو العمل التشكيلى كبناء، فالعمودية تمثل كل شىء واقفًا ـ الشجرة عمودية، الإنسان يقف عموديًّا على الأرض، المآذن، البيوت، المصانع ـ ناطحات السحاب، كلها تقام عمودية على الأرض. فاللعب بالخط العمودى، إنما يمثل فى ذاتة قاعدة تجريدية هامة فى البناء التشكيلى، أما الخط الأفقى فيرمز للأفق، لسطح الأرض، للامتداد اللانهائى، والصلة بين العمودية والأفقية واضحة وتجمع قانونى الكون كله.

أخرج موندريان اللوحة من بروازها التقليدى، وعرضها على قاعدة خشبية بيضاء ناصعة، جيدة الطلاء، وفوقها هذا التقسيم التقاطعى للرأسية والأفقية، تتخللها المستطيلات، والمربعات الحادثة، التى لعب بها كثيرًا، فأكثرها وأطلق عليها برودواى بوجى ـ ووجى، نسبة لرقصة أمريكية حديثة، نظرًا لتلألؤ ألوان الصورة، وثرائها التجريدى.

وسرعان ما أثر فكر موندريان على غيره، بل وعلى واجهات المحال التجارية وتصميم النوافذ والأبواب، وواجهات الراديوهات، والمسجلات، وكثير من السلع التى أنتجتها الآلات الحديثة.

وأهمية موندريان أنه بتجريداته أعاد إلى الأذهان أهمية جانب كبير من الفن الإسلامى، الذى يعتمد على الهندسة. وعلى المعادلات الرياضية، وتكافؤ المساحات، واتزان الفراغات، ولذلك أصبح

لأعماله قيمة باستنادها إلى هذا التراث العريق، ويعتقد أن موندريان، أسس العمارة الحديثة، برغم أنه لم يرسم ولو كروكيًّا واحدًا لعمارة. حيث إن اتجاهه فى التصوير اتجاه معمارى، يمثل تشكيلية خالصة. وبرغم مرور سنوات طويلة على وفاة الفنان مازال تأثيره مستمرًّا، وما أبدعه مازال يحتل شعاعًا مضيئًا، فى بناء الفن الحديث فى القرن العشرين. (شكل ٨٠).

ولد موندريان فى أميرسفورت Amersfoort وسط هولاندا، وكانت مهنته التدريس هى التى اختارها والده له، وبعد صراع طويل أمكن موندريان أن يعرف طريقه كمصور. كان عليه أن يحصل على الدبلومات ليثبت جدارته فى التدريس، ليحصل على رزقه. لأن التدريس فى سنواته الأولى، كان مصدره الرئيسى للرزق، ولكن هذا التلميذ لم يخلق ليكون تابعًا. فعقله استجاب للأفكار الجديدة، كما استجابة عيناه للتأثيرات البصرية الحديثة، لقد أمضى باكورة حياته يرسم الريف، والمزارع، والقنوات التى توجد حول امستردام، وأمضى سنة فى برابنت Brabant يعيش بين الفلاحين، كما فعل فان جوخ، وصوره فى هذه الفترة تردد تقنيات رائدة، وتعتبر الأولى فى هذا الصدد، مع رقة خاصة، وحساسية، وحب لرسم الشجر. وفى فترة تالية اعتنق مذهب التنقيطية متأثرًا بسوراه، وكذلك بالخطوط المستعرضة للفنان مونش، وهذه الاتجاهات تعكس خصائص شعرية فى عمله. واستخدم الألوان الأصلية بصياغة زاهية، وتأثر موندريان بالتكعيبية التى تظهر آثارها فى الصور التى أنتجها فى الشهور الأولى

من عام ١٩١٢. وعرض فى صالون الأحرار، أبولينير، وفى عام ١٩١٣ تقريبًا ظهر له طراز خطى من طبيعة تجريدية، وحدث فى هذا العام حوار بين الموسيقى والفن التشكيلى، وكان يطلق على بعض اللوحات «سيمفونيات» وصوره عامى ١٣، ١٩١٤، فيها تنغيم موسيقى فى الخطوط والألوان. ويبدو فيها أن الحركة الأساسية للصورة هى التعامدات والأفقيات. ويوجد حوالى (١٥) لوحة من هذا القبيل تعبر عن نفس المضمون ولها قيمة كبيرة ومبعثرة فى متاحف العَالم الرئيسية بين نيويورك، وأوترللو، وأمستردام. تعرف على ناقد مشهور يسمى تيوفان دويسبرج Theo van Doesburg ومن خلال صداقتهما ولدت مجلة ستيجيل De Stijl والمدرسة المعروفة بهذا الاسم ومن خلال مقالات فى هذه المجلة، كان يصف فيها ديويسبرج موندريان بأنه أب الحركة، ومؤسسها، وقد نشر بعض المقالات على غرار الحوار الأفلاطونى، كان لهذه المقالات تأثير فيما بعد، لرفع عجلة التشكيلية الجديدة Plasticism وقد وزع موندريان وقته مناصفة، بين الكتابة، والتصوير، وقد استقر طرازه فى آخر أيام حياته التى أمضاها فى هولاندا.

لقد قابل موندريان أيامًا وعرة حينما كان يعيش فى باريس عام ١٩١٩، فالصور التى تعنى بالتشكيلية الجديدة لا تباع، ولذلك اضطر لمدة عامين أو ثلاثة ليصور أزهارًا بالألوان المائية، لكن هذه الصور لم تعرض فى معارض باريس، فقد اقتصرت تلك المعارض على نزعاته الحديثة حوالى ١٩٣٨، لما ظهر شبح الحرب العالمية

الثانية ترك موندريان باريس إلى لندن، وقذائف القنابل عام ١٩٤٠ حطمت أعصابه، حتى ترك لندن إلى نيويورك، وبعد استعادة صحته، أخذ يركز على إنتاجه، صور لوحته بوجى ووجى عام ١٩٤٣-١٩٤٤، وقد توفى بالتهاب رئوى فى فبراير عام ١٩٤٤ عن عمر يناهز الثانية والسبعين.

ولم يعترف بعبقرية موندريان تمامًا إلا بعد وفاته، ويعتبر اليوم أحد المكتشفين الأوائل، ومن رجال الطليعة فى الفن التجريدى الحديث، وحتى أعماله المبكرة، بدأ النقاد فى البحث عنها، وعقدت له معارض فى نيويورك، وغيرها من العواصم الرئيسية، والكل يعرف الآن أن موندريان واحد من أكبر الفنانين فى النصف الأول من القرن العشرين.

ويعترف أحد النقاد بأن هولاندا منحت العالم ثلاث مصورين كبار أولهم رمبرانت وثانيهم فان جوخ، وثالثهم موندريان، وهو على حق فى ذلك.

ومن أهم آراء موندريان[١، ٢]:

- «إن الصيغ وجدت لخلق العلاقات. إن الأشكال تخلق العلاقات والعلاقات تخلق الأشكال.. كل شكل، حتى كل خط،

---

(١) MicHel Seuphor, **Mondrian Paintings:** London: Methuen and Co., Ltd., 1962.

(٢) Robert L. Herbert (ed.) **Modern Artists on Art,** Mondrian, "Plastic Art and Pure Plastic Art", 1973, New Jersy: Prentice-Hall Inc., 1964. p. 114 f.

يمثل جسمًا، ولا يوجد شكل محايد بصورة مطلقة.. كل شىء يجب أن يكون نسبيًّـا، ما دمنا فى حاجة إلى ألفاظ لنجعل مفاهيمها مفهومة..

إن الأشكال الهندسية يمكن اعتبارها حيادية من الناحية التجريدية، واعتمادًا على تواترها Tension وعلى نقاء خطوطها الخارجية، يمكن أن تكون أكثر تفصيلاً من الأشكال الحيادية الأخرى.

ومادام الفن فى جوهره عالميًّـا، لا يمكن أن پركز تعبيره على وجهة نظر شخصية، إن البحث فى الفن على مضمون يفهمه جميع الناس يعتبر أمرًا كاذبًا، لأن المضمون سيظل دائمًا فرديًّـا..

الفن لا يعمل لأى إنسان، ولكنه مع هذا، يعمل لكل إنسان، الفن الصادق، كالحياة الصادقة، يأخذ طريقًا واحدًا.

الباوهاوس: Bauhaus أسس المعمارى والتر جروبيس Walter Gropius (١٨٨٣-١٩٦٩) الباوهاوس فى مدينة فيمار Weimar عام ١٩١٩، وكانت عبارة عن جامعة للتصميم يمكن النظر إليها على أنها امتداد للأفكار التى نمت وترعرعت منذ وقت وليام موريس William Morris كان أساس المدرسة هو الحاجة إلى جهد جماعى. لتغيير مظهر الحياة بوجه عام. كانت لأفكار موريس تأثيرها فى إنجلترا وأوروبا، وكانت متمثلة فى الحركة المسماة الفن الجديد Art Nou-

veau وأحيانًا، ينظر البعض إلى هذه الحركة على أنها مبالغة فى طراز الزخرفة الذى ازدهر فى الفترة من ١٨٩٠ حتى ١٩١٠، لكن بالنسبة للمعماريين كان لهم اتجاه مميز عن صناع الحلى، والزجاج الزخرفى، وغيره من العناصر الزخرفية، كان اتجاههم أكثر جدية. فقد تصوروا وحدة لكل فنون التصميم، باعتبار أن العمارة تحتل مدخلها الرئيسى، وقد نما منذ بداية القرن الحالى، مع نمو المنتجات الزخرفية، للحرفيين، نوع من البساطة، والمنطق، للبناء المعمارى. وكان من بينهم المعماريين الذين تأثروا بروح موريس، المعمارى البلجيكى هنرى فان دى فلد، Henry van de Velde والذى يعتبر من الرواد الأوائل لفكرة الباوهاوس، ففى عام ١٩١٤ اقترح اسم والتر جروبيس كرئيس لمشروع أكاديمية ومدرسة الفنون التطبيقية فى فيمار، لدوق ساكس، فيمار، وقد صمم بنفسه المبنى الذى بدأ العمل فيه جروبيس عام ١٩١٩، بعد فترة الحرب المقلقة.

استطاع كل من جروبيس وفلد بارتباطهما بموريس أن يتصوروا «وحدة» ليس فقط للحرف اليدوية، ولكن للتقنية الحديثة للإنتاج الصناعى، كان مخطط جروبيس أن يغير تغييرًا ثوريًّا المنهج التقليدى لمدرسة الفنون. وقد فكر «المعمل» الذى فى جوه يمكن عمل الأبحاث حول الخامات والطرق. كانت الورش التجريبية هى البديل للنزعات المتعارف عليها فى التصميم، والسائدة فى التصوير، والرسم. وقد تمكن من أن يخضع مشكل التصميم ليتلاءم مع الآلة

فى الإنتاج بالجملة، وكيف ليتلاءم مع الهدف، ويتناسب مع الوظيفة، الأمر الذى كان مفقوداً فى التصميمات التقليدية.

ومن الضرورى أن نتذكر لوهلة ما كان عليه التصميم فى تاريخ مدارس التصميم فى القرن التاسع عشر فى إنجلترا. والتى كانت تسعى لإيجاد نوع من الصلة بين الفن والصناعة، ولكن بدون مفهوم واضح، أو تصور Conception لإمكانية إيجاد هذا الربط، لتحقيق تلك الفكرة الرائدة. أما فى الباوهاوس فقد أمكن تدريس العمارة والتصميم الداخلى، والتصوير، والنحت، والفتوغرافية، وتصميم المسرح، والباليه، والأفلام السينمائية، والخزف، وأشغال المعادن، وطباعة المنسوجات، والتصميم الإيضاحى كما كانت تعالج المبادئ الوظيفية التى تقود نحو حل المشكلات الفردية القائمه، لقد استطاعت مدرسة الباوهاوس أن تعالج الأساسيات، للدرجة التى أصبح لها تأثيرها حتى الآن فى مدارس التصميم الناجحة فى العالم. ازدهرت تلك الأفكار أولاً فى فيمار. Weimar ثم بعد ذلك فى دسسو Dessau (١٩٢٥-١٩٣٢) أمكن للباهاوس تنمية وتوحيد اتجاهات التصميم الحديثة فى كل من ألمانيا، وروسيا، وهولاندا، التى ذكرت آنفًا، وعلى الرغم من أن التقنية الصناعية أحتلت مكانًا مرموقًا فى خطة الدراسة، ولكن بعض المصورين الذين قادوا الطريق كانوا بين أعضاء هيئة التدريس المقيمين فى الباوهاوس.

ترك كاندينسكى روسيا وارتبط بالباوهاوس عام ١٩٢٢ رئيساً لقسم

التصوير الجدارى، أما بول كلى فكان الموجه لمدرسة التصوير الخارجى منذ عام ١٩٢١ . ولقد أثار وجود الفنانين إعادة أحياء رباطهما القديم فى حركة الفارس الأزرق Blue Rider فأنتجا خلال وجودهما بعض أعمال التصوير الهامة فى حياتهما. وقد لوحظ تغيير فى طراز التصوير عند كاندينسكى، وقد يعود ذلك لتأثير الحركة المسماة De Stijl دى ستيجل، والتى يبدو انعكاسها واضحاً فى استخدامه الأشكال الهندسية: المستطيل، والمثلث، والدائرة، وقد استخدم هذه العناصر الهندسية بروح بروسية غامضة ليس فقط من وجهتها الهندسية، ولكن من حيث المعانى العميقة التى نكشفها فى الدائرة على سبيل المثال التى قال عنها فى عام ١٩٢٩ «تعرفى على قوتها الذاتية اللامحدودة التنوع»

my overwhelming recognition of its inner strenght and its li-mitless variations

أما بول كلى فكانت له بصيرته، وخياله المبهج، وإحساسه الفكاهى الرقيق، وله قدرته على تكشف إمكانات الخامات وقيمتها. لم يكن كلى يعتقد بأن التجريد وحده هو معيار للقيمة، ولذلك كان يبحث دائماً عن العلاقة بين الطبيعة والعقل. استخدم القلم، والألوان المائية، والطباشير، والزيت، فى تركيبات متنوعة على أرضيات لها ملامس مختلفة، قماش رفيع، قماش خشن، لوحة مطلية بالدهون، ولكنه كان متيقظاً للإيحاءات الواقعية، التى كانت توحى باستخدام تلك السطوح، وكان أحياناً يشير إليهم باسم أو

عنوان شاعرى أو خيالى مبهم. إن فترة الباوهاوس التى أمضاها بول كلى عاصرت إنتاجه لكثير من لوحاته الساحرة.

وعلى الرغم من أن كازميز ماليفتش Kasimir Malevich (١٨٧٨-١٩٣٥) لم يغادر روسيا، إلا أن تمليذه لازار ليسيزكى La-zar El Lissitzky (١٨٩٠-١٩٤٨) حمل معه الأفكار التركيبية إلى ألمانيا من خلال الفنان المجرى لازلو موهولى ناجى Laszlo Moho-ly-Nagy (١٨٩٥-١٩٤٦) وكان أستاذ المعادن بالباوهاوس من ١٩٢٣-١٩٢٨، الذى طوع المبادئ التركيبية لأشغال المعادن، كما أكد علاقة التصميم المجرد بطباعة الحروف Typography فى تصميم صفحات الطباعة، أو فى المسرح، أو فى إنتاج فلم سينمائى.

أما عمل جوزيف البرز Josef Albers (١٨٨٨-١٩٧٦) فكان مرتبطاً بتدريس الحرف فى الفترة من ١٩٢٣-١٩٢٥. وقد استنجد من التركيب مدخلاً للتشكيل بالخامات المختلفة مثل: الخشب، الورق، المعدن، وكانت أعماله على الزجاج (غير الشفاف) المعتم opaque glass كان موجهاً إلى تشكيلات هندسية فى تنظيم الأفقيات والرأسيات كما هو الحال عند موندريان، وكان من بين المصورين المدرسيين الذين لهم تأثير جوهانس إتيين Johannes Itten (١٨٨٨-١٩٦٧) الذى صمم المقرر الرئيسى للباوهاوس، وكذلك لونيل فننجر Lyonel Feininger(١٨٧١-١٩٥٦) الذى عرض أعماله فى عام ١٩١٣ مع مجموعة الفارس الأزرق وتتسم أعمال فننجر بتنوع اتجاهاته التكعيبية، والتي طبقها بطريقة خيالية على العمارة،

ومناظر البحار، واهتمامه بالتدريس كان أقل حلمًا لما يبدو من أهتمامه بالتصوير، وعلى العموم فإن اختيار المدرسين كان يتم تباعاً من خلال اختيار فنانين مصورين لهم ذكاؤهم فى العمل، والذين يفضل جنوحهم عن الصور المألوفة، جعلهم أكثر إستعداداً للتعامل مع الشكل، واللون، فى مجالات أخرى.

أما فى ميدانى العمارة والتصميم الصناعى فقد نادى للباوهاوس بفكرة البساطة الوظيفية وطبقت منذ عام ١٩٢٠، وأثرت على المستوى الفكرى للتصميم الحديث. ومبنى للباوهاوس فى ديسو Dessau الذى صممه جروبيس نفسه عام ١٩٢٥، يعتبر مثلاً كلاسيكيًا للعمارة الحديثة.

وعلى الرغم من هذه الجهود البالغة، فإن الفن الحديث كان عليه أن يجابه تعنتاً وهدماً من قبل الدولة الديكتاتورية. فحينما سقطت ألمانيا الحرة تحت سيطرة حكم الاشتراكية القومية، فإن السحب بدت تحوم حول الباوهاوس. فقد أدين أساتذة الباوهاوس على أنهم إما شيوعيين أو منحلين، أو كلاهما معًا. وقد أغلقت المدرسة حينما قبض هتلر على السلطة فى ١٩٣٣، واضطر معظم أساتذة الباوهاوس إلى الهجرة. أما ما حدث فى روسيا فكان مختلفاً بالنسبة للباوهاوس، فالضربة المحطمة قوبلت برد فعل فى توسيع رقعة تأثير الباوهاوس، أما فى الولايات المتحدة الأمريكية، فلقد اكتسبت فنون العمارة، والتصميم الصناعى، وتدريس الفنون دوافع

جديدة، Impertuo من أولئك الذين استقروا هناك وبخاصة جروبيس ذاته، وخليفته فى الباوهاوس فى السنوات الأخيرة: ميس فان درروه Mies van der Rohe (١٨٨٦-) وقد تولى موهولى ناجى رئاسة الباوهاوس الجديد فى شيكاغو فى عام ١٩٣٧. أما ليونيل فننجر Lyonel Feininger فوجد مأواه فى مدينة نيويورك ابتداء من عام ١٩٣٦. وقام البرز Albers بتنظيم مقررات فى عدد من الجامعات الأمريكية. واستطاع هربرت باير Herbert Bayer (١٩٠٠-) الذى درس الطباعة بالحروف وتصميم الإعلان، أن يكون المصمم الاستشارى لنقابات المصممين الأمريكيين American Industrial corporation وهكذا فإن العدوان النازى على الباوهاوس، لم يؤد إلا إلى انتشاره على نطاق عالمى. ورب ضارة نافعة[١].

وفى زار المؤلف الباوهاوس فى شيكاغو عام ١٩٤٨/٤٧ وكان يسمى حينئذ معهد التصميم بشيكاغو Institute of Design ومازال يذكر بعض الخبرات التى شرحت له، وأولها محاولة تقنين الملامس بلوحة مبين فوقها صنفرة، وبضعة مسامير، ورمل، وخشب ناعم، وخيش وغيرها من الخامات التى لها ملمس مميز والمفروض أن الطالب يضع بطن يده فوق اللوحة، ويحركها ليحس طبيعة كل ملمس، قبل أن يحاول استيعابه فى التصميم، وفى تجربة أخرى هى تحويل الأبلاكاش إلى أشكال بيضاوية، أو دائرية، بالتسخين،

(١) G. William Gaunt, **The observer's Book of Modern Art**, London & N.Y. Frederick Warne & Co. Ltd., 1976.

لإخضاعه لتصميمات مقاعد فوتى من النوع الحديث، وهذا كان مدخلاً للتصميم المجسم لأغراض صناعية، فالكرسى التقليدى ذو أربعة أرجل، وذراعين جانبيين، أما هذا المقعد الذى يشكل له الأبلاكاش بطريقة هندسية، فلم يكن له أيدى أو أرجل من النوع التقليدى. ويخرج شكله العام بالصياغة الطيعة للأبلاكاش دون الالتجاء إلى زخارف أو حليات من النوع المضاف، والقوالب المختلفة للكراسى تتم أحياناً باستخدام الكرتون كوسيلة للتصميم، بدلاً من الرسم على الورق دون ارتباط مباشر بخامة التنفيذ[١]، وقد رأى المؤلف فى عام ١٩٤٧ بمدينة نيويورك متحف الفن اللاموضوعى، وكان يحوى أعمالاً ناجى، وكاندينسكى، وكلى، وغيرهم، من زعماء الباوهاوس، وكل الصور بلا موضوعات مألوفة، غالبيتها أشكال هندسية، وألوان براقة، وملامس، ولم يكن يعى الجمهور هذا النوع من الإنتاج فى حينه الذى أصبح الآن من بين مسلمات الفنون التشكيلية فى القرن العشرين، وأصبحت المتاحف الرئيسية للفن الحديث تحوى أعمالاً تجريدية هندسية من النوع اللاموضوعى، ولعديد من الأسماء غير المعروفة دوليًّا، لكنه امتداد لقيادة الباوهاوس، ومدرسة اللاموضوعية، واتجاهاتها الهندسية المؤكدة، يلاحظ هذا فى متحف الفن الحديث، والمتحف

(١) قامت الفنانة ليلى سليمان برسالة الدكتوراة تحت إشراف المؤلف بعنوان «تأثير الباوهاوس على النحت الحديث، وأثره فى إعداد معلم الفن». والرسالة تبين منهجا هندسيا لتدريس النحت يختلف عن المنهج الأكاديمى الشائع يتمشى مع طلبة التعليم العالى.

اليهودى بنيويورك، ومتحف التيت بلندن، والمتحف الأهلى للفن الحديث بمركز بومبيدو بباريس، كما لاحظ هذا المؤلف أيضاً فى متحف الفن الحديث بسان فرانسسكو، ومتحف الفن الحديث بلاهاى، ومتحف الفن الحديث باستكهولم، ومتحف الفن الحديث ببلجراد، ومتحف الفن الحديث بروما، وغير ذلك من متاحف الفن الحديث بالمدن الرئيسية، تورنتو، ومنتريال بكندا، وأديليد وسدنى باستراليا، وغيرها من متاحف الفن الحديث فى العواصم الكبرى بالعالم المعاصر.

التجريدية التعبيرية: ومن الغريب أن التجريد وهو يبتعد عن الطبيعة الظاهرة، لم يكن من المتوقع أن يبلغ معنى، حيث اعتاد الناس أن يربطوا بين الأشكال فى الطبيعة كرموز ودلالات هذه الرموز، وحيثما تحتوى الصورة على أشخاص فى أوضاع وحركات معينة، كانت الصورة تنقل معنى تصويرياً تعبيرياً، أى أن للصورة مغزى، أو أنها تحكى قصة، استناداً إلى الربط بين الأشكال المستخدمة ودلالاتها فى الطبيعة الأصلية، أما وقد اتجه الفن إلى التجريد، معنى ذلك أنه تنازل عن العوامل البصرية المألوفة، أو العكازات التى يعتمد عليها رجل الشارع ليقرأ مضمون الصورة، فكيف يمكن إذاً أن تكون الصورة التجريدية تعبيرية دون أن تستند إلى هذه البصرية؟

إن التعبير كصفة من صفات الفن التشكيلى، يعنى عملية التبليغ التى تحدث من خلال الأشكال الفنية، والتبليغ بمعانى تشكيلية، وليست بترابطات بصرية خارجية، أى أن الأشكال والألوان فى ذاتها

حينما تصاغ، تولد المعانى التشكيلية، وهى تختلف عن المعانى التى تعتمد على الترابطات البصرية، فالتزاحم، والتدفق، والوفرة، والانفراج، والميوعة، والصلابة، والعضوية كلها مغازى تستثيرها بعض الأعمال التجريدية، ويستجيب لها الإنسان دون أن يربطها بمدلول بصرى معين.

على أن هناك مدخلاً آخر للتجريد لايبدأ فيه الفنان بالأصل الطبيعى، وإنما بالأشكال المجردة، بالخط، والمساحة، والملمس، وتوافقات الألوان، وتبايناتها، وبشتى الأشكال التلقائية، التى تنبعث من التعبير التجريدى، ويسمى هذا الاتجاه أحياناً باللاموضوعية non-objective، أو اللابصرية، non-visual أو الاتجاه غير التشخيصى non figurative، نسبة أنه لايحاكى شيئًا من الموجودات خارج الكيان الإنسانى، ويستند أصحاب هذا المذهب إلى الموسيقى، قائلين إن الموسيقى لاتنقل موضوعاً بصرياً، وإنما تتفاعل بالنغمات والضربات، والإيقاعات، ومع ذلك نطرب فى النهاية من تذوق الموسيقى والاستماع إليها، برغم أننا لانربطها بالضرورة بدلالات صوتية معينة، وأكثر من ذلك فإن الموسيقى حينما تهز نفوسنا، فإننا قد نتحمس، أو ننتشى، أو نحزن، أو نفرح، أو نرقص، أو نتمايل يميناً ويساراً، دون ربط مسبق مترابطات سمعية من نوع معين، فلماذا إذًا لا تقوم الأعمال الفنية التشكيلية على أسس مضاهية، للأسس التى تقوم عليها الموسيقى؟ وبدأت التجارب مع فنانين أمثال واسيلى كاندينسكى (١٨٦٦-١٩٤٤)، وحققت نجاحاً، وأصبح هذا الاتجاه من مقومات الفن التشكيلى فى القرن العشرين.

حينما عاد واسيلى كاندينسكى إلى مرسمه كان ذلك عام ١٩٠٨ استوقفت نظره لوحة موضوعة على حامل مجابهاً له أثناء دخوله، وقد تساءل من ياترى الذى صنع هذه اللوحة؟ ومن الذى جاء بها إلى مرسمه، حقاً إنها لتحفة لونية مثيرة، وسرعان ما أدرك كاندينسكى أن اللوحة من إنتاجه غير أن وضعها على أحد جوانبها وهو فى عجالة عند خروجه مسرعاً، وقد تبين من وضع اللوحة أن القوة التعبيرية فى الفن التشكيلى لاتستند بالضرورة إلى دلائل بصرية، وأخذ يتحمس لهذا الاتجاه مدعمًا وجهة نظره بما يحدث فى الموسيقى، التى هى أنغام، وإيقاعات، ليس لها صلة بالواقع البصرى، ومع ذلك تهز الإنسان حينما تطربه، فيتحمس، ويسرع الخطى، كما يحدث فى موسيقى الجيش، أو يحس بدراما حزينة كما يحدث فى الموسيقى الجنائزية، أو يطرب ويرقص على أنغامها محركًا جسمه حسب الخبطات والضربات ويتحسس ناحية عاطفية رومانتيكية.

قال كاندينسكى لنفسه دعنى أحاول التعبير باستخدام الأشكال اللونية المجردة، واسترسل لسنوات عدة فى هذا الاتجاه، تحت مايسمى «باللاموضوعيه»، وجر وراءه جيلاً بأسره من عشاق هذا اللون من الفن، ولم يكن أحد ليصدق فى بادىء الأمر أن هذا ممكناً، لكن منذ ١٩٠٨ حتى وقتنا هذا أى مايقرب من السبعين عاماً، كان سيل الإنتاج فى هذا الاتجاه متدفقًا، وانطوى تحته عديد من الفنانين فى أوروبا وأمريكا نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر: جاكسون بولوك (١٩١٢-١٩٥٦) وكارل آبل (١٩٢١-)

وبول كلى (١٨٧٩-١٩٤٠) وفرانز كلين (١٩١٠-١٩٦٢) وارشيل جوركى (١٩٠٥-١٩٤٨) وهانز هوفمان (١٨٨٠-١٩٦٦)، وولم دى كوننج (١٩٠٤-   ).

قد يظن البعض أن التجريد مجرد مساحات هندسية متراصة لامعنى من ورائها، وهم بذلك محقون لو كان الذى ينشدونه هو المعنى البصرى المتعارف عليه عند النظر للأشياء، وشتى الكائنات، ففى هذه الحالة لاتنقل هذه التجريدات مثل تلك المعانى الترابطية وإن كانت فى بعض الحالات قد تستثيرها بطريقة رمزية غير أنه ظهر أن فكرة التعبير أشمل من أن ترتبط فقط بالموضوعات ذات الطابع البصرى، فقد أمكن أن يكون للأشكال المجردة تعبيرات ومعانى خاصة. غير تلك المحدودة بالترابطات البصرية الصرفة.

ولو شبهنا الموضوع بالموسيقى لوجدنا أن هناك أنغام تثير الحزن، وأخرى تثير الفرح، أنغام تبعث على النعاس، وأخرى تسبب الحركة والحماس. . والأنغام كلها مع ذلك لها خصائص التجريد، فالأشكال التى يلعب بها الفنان التشكيلى لها هذه الخصائص فى ذاتها، فيمكن بانفعال ملتهب، يجرف معه خبطات الفرجون المتلاحقة، وحينئذ نجد أن التعبير الذى ينتهى إليه الفنان، محركاً ومثيراً للخيال، وفى حالات أخرى قد نجده معمارياً، ساكناً، يبين عقلية المتأمل المحاسب الدقيق فى البحث المتأنى، ولكن فى كلتا الحالتين نتبين أن التجريدات معبرة، بطريقة أو بأخرى.

وقد اهتم بعض الفنانين الأمريكيين المعاصرين بهذه الظاهرة، وأنتجوا فى كنفها نتائج ملفتة للنظر، من الناحية التعبيرية، منهم: جاكسون بولوك، وفرانز كلين، وأرشيل جوركى، وولم دى كوننج، ومار روثكو، وأدولف جوتلب، وهانز هوفمان، ووليام بازاوتس، وروبرت منررول، وموريس لويس، وبرادلى ووكر تموملن، وهانز هارتنج، والبرت بوزى، وكارل آبل، وموريس استيف.

ولعل الحركات الاجتماعية، والانقلابات السياسية، وموجات القحط والكساد، التى عمت فى العشرينيات، والثلاثينيات، وتيارات الانحلال التى ولدت فى أثناء الحرب العالمية الثانية كرد فعل لهتلر. . كان لذلك كله تأثيره على شباب الفنانين التشكيليين فى أوروبا وأمريكا، والتقدم التكنولوجى لم يعد وحده قادراً على أن يسد الثغرة فى التقدم السياسى والاجتماعى، وكثير من آمال الناس تحطمت من خلال هذا الصراع الذى لم يترك لهم أملا، وحتى انعكاسات ذلك فى الفن التشكيلى، فإن النزعة التكعيبية التى كان لها أرجها فى بداية القرن، انطفأت جذوتها، ولم تعد لها جاذبيتها التى اكتسبتها فى البداية.

إن الجيل الذى مارس التعبير فى الفترة بين ١٩٣٠, ١٩٤٠ كان يعمل فى حالة من القنوط. كان لا بد من كشف مدخل جديد لحل قضية «الموضوع»، وروى من أحد الفنانين الأمريكيين أدولف جوتلب قوله «إن الوقت كان سيئاً حتى أننى أعلم أنى كنت حراً على

أن أحاول أى شيء، مهما كان سخيفاً. كان هذا الفنان وغيره من معاصريه، يتحركون نحو لفظ المثل الفكرية السائدة فى الفن، واعتناق مبدأ التعبير الحر، والافصاح عن المكنونات الذاتية كانت الحاجة ماسة كما يقول روبرت مذرول «إلى الخبرة المحسة، العميقة، المباشرة، السريعة، المحتكمة، المترابطة، الدافئة، الحية، الإيقاعية».

كثير من الفنانين كان همه التركيز على عملية التصوير ذاتها، غير متأثيرين بشيء سواها كان تفكيرهم مرتكزاً على مبدأ أنهم لو حرروا عقولهم من الأفكار المسبقة، وركزوا على تطويع عجينة التصوير بأكبر قدر من التلقائية، فإن الصور التى يحصلون عليها تكون تعبيراً عن أعماقهم، كل منهم كان مقتنعاً بأن هذا الاتحاه يعتبر هدفاً يستحق السعى، إن علم النفس الذى يبحث عن الأعماق يبدو أنه كان يكشف النقاب عن حقيقة هامة وهى أن العقل الواعى يستطيع أن يفرض سلطانه البصرى التمثيلى على اللاشعور، وأنه إذا تخلص الإنسان من سلطانه، فإن منابع المشاعر تستطيع أن تتدفق بوضوح مرة ثانية، وفى هذه الحالة فإن الفن يصبح الطريق لتحقيق الذات.

أثار السيرياليون فى الحقيقة هذه الفكرة، واجدين ملاذهم فى التحليل النفسى، والتداعى الطليق، والأوتوماتية، وأنتجوا صورهم وفقاً لهذه المبادىء، يعمل المصور أو الأديب بطريقة عمياء إذا صح هذا التعبير بفتح الصمام لتيار كبير مختبىء فى اللاشعور ليفصح عنه

فى التعبير، وهو فى ذلك يرحب بأية أفكار عارضة، مصادفة، طالما ظهرت وقت نوم الرقيب، كان تحديد أندريا بريتون للسيريالية عام ١٩٢٤، «مجرد أوتوماتية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير، مكتوبًا، أو مقطونًا» وسرعان ما وسع ذلك ليتضمن الفنون التشكيلية، وهذه هى الوظيفة الحقيقية للتفكير. فالفكر يعبر عن نفسه فى غفلة كل الرقابة التى يفرضها العقل، وخارج نطاق كل التعصبات الجمالية أو الأخلاقية المسبقة.

ولاحت هناك تأثيرات أخرى، كان للفنان بول كلى تأثيره على فنانين كثيرين شايعوا نظرية فرويد واهتماماته بالأزحام، ونسجوا خيالاً طفولياً، مرتبطاً بأحلام البالغ. وفى الحقيقة أن التبسيطات فى فن الأطفال والحالات السيكوباتية كانت مصدر معرفة لاتقل شأناً عن مصادر المعرفة المستوحاه من السلف، وقد تمكن عدد من فنانى الشمالى الأوروبيين، أن يحولوا التعبيرية الألمانية إلى تصميم بأسلوب تصويرى. والذين يسمون مصورو المواد الخام (Matter painters) تمكنوا من خلط الرمل والمصيص، ومواد أخرى بعجينة التصوير، وقد أعطوا لقماش التصوير المسطح شيئاً من صلابة النحت ذى الأبعاد الثلاثة.

لم تكن الروح السائدة فى إعادة تقويم التقليد الغربى هى وحدها التى أدت إلى تأكيد حركة التصوير، فقد تكشف المصورون شيئاً فى الفن الشرقى، وبخاصة حروف الكتابة، التى ألقت ضوءًا على

مشكلة الموضوع التعبيرى. ففى الكتابة الصينية، مجرد ضربة الفرشة، له أهميته الأولى، والكاتب المصور يتجنب التناقض بين الذات والموضوع، وذلك بتركيزه على عملية صنع العلامات، ويشعر أنه مشغول فى نشاط لانهائى، يتضمن سلسلة من الأحداث، وهو ما يشبه العملية الكونية المثمرة فى تكوين الجيل ثم تجديد تكوينه.

وتمنح الوجودية أساساً نظرياً لهذا الاتجاه، وربما بخلق جو عام للرأى أكثر من وضعها فلسفة متناسقة. فكتابات جين بول سارتر توفر النصوص الكلاسيكية، وقد تعاطف الفنانون التجريديون فى كل من أمريكا وأوروبا، بنزعته فى أن الإنسان وحده هو المسؤول عن قدره، الذى عليه أن يصنعه ويعيد صنعه لنفسه، إن الضمير الإنسانى مسألة ذاتية، ولايمكن أن يصبح على وعى بنفسه بطريقة موضوعية، إلا عن طريق رؤية شخص آخر. فإذا كان الناس الآخرون يقومون بدور المرايا التى يرى الإنسان من خلالها نفسه، فإن العمل الفنى بالمثل يمكن أن يؤدى نفس الدور، ولم يدعى سارتر مكانة خاصة للفن كمنقذ للبشرية، ولكن هذه المكانة تصورها الفنانون، باهتماماتهم، ومنطقهم، وخاصة أولئك الذين وجدوا أنفسهم فى عزلة، مكنتهم من اكتساب الثقة بالنفس من خلال أعمالهم وأن وجهة نظر الوجوديين تتلخص فى «أن الوجود هو العمل» (Being is doing) وقد كان فى ذلك تبرير فكرى لتأكيد العملية على حساب النتيجة.

ومن خلال هذا الاستعراض لتقاليد عملية التصوير، فيبدو هناك فروق مميزة بين مدرسة باريس، ومدرسة نيويورك، فإن المصورين فى فرنسا لم يتجنبوا بحق المضمون، كرسالة أو علامة، كما تلوح مبادىء التكوين التقليدية ويمكن من تتبعها خلال أعمالهم، أما مصورو نيويورك فقد حاولوا أن يتفوقوا على ذلك بالسير قدمًا مسافة أبعد. لقد تكشفوا التطبيقات الكاملة لمبدأ «أن ما يظهر فوق قماش التصوير ليس صورة وإنما حدث».

وتسببت الحرب العالمية الثانية فى أن يلوذ إلى أمريكا عدد من قادة الفن التشكيلى فى عالمنا المعاصر، منهم: بريتون، شجال، إرنست، ليجيه، ليشتز، ماسو، ماتا، وموندريان، وقد لعب ماسو، وماتا دورهما فى الحركة السريالية، وكان لهما دورهما فى بعث التلقائية، فى اللوحات لصنع التجريدية، والتى تحوى أشكالاً تنبعث من أعماق اللاشعور، وبسبب الحرب كانت نيويورك البديل لمدرسة باريس، وشعر الأمريكيون فى خضم انشغالهم بأمور التجارة، بأهمية الثقافة الفنية، ففى عام ١٩٤٣، أكد اتحاد المصورين الحديثين والنامين إلى الصلة الوطيدة بين دور أمريكا السياسى العالمى، وبين نمو الحركة الفنية المتزايدة فى الفنون، فالولايات المتحدة الأمريكية اضطرت أن تخرج من قوقعتها وانعزالها عن العالم، وظهرت كمركز يجتمع فيه الفنانون من مختلف أنحاء العالم، ليعرضوا فنهم، ولذلك كان على أمريكا أن تتقبل القيم الثقافية، على أسس عالمية صادقة.

وإذا كانت هناك قيمة واحدة يمكن أن تفرق بين التجريدية التعبيرية الأمريكية من غيرها من الحركات المشابهة المعاصرة، هى استطاعتها التغلب على الطرز المألوفة، وكانت النظرة أكثر نقاء، واتساعاً، ومتحدية بطريق مباشر للذوق السائد، وقد نمت هذه الخصائص بحكم العزلة الأولى التى كانت تحياها أمريكا بعيدة عن أوروبا (الأشكال من ٦٢-٧٢).

واسيلى كاندينسكى Wassily Kandinsky (١٨٦٦-١٩٤٤)

مصور روسى المولد، اتجاهه تجريدى، وله نظريات، بدأ دراسته للتصوير في ميونيخ عام ١٨٩٦، وصوره المبكرة تعكس مدى تأثره بالحركة الوحشية، ولكن فى عام ١٩١٠ أنتج باكورة أعماله اللاموضوعية الارتجالية inprovisations، وقد صممت لتنقل إحساسات موسيقية، يعتبر كاندينسكى قائداً لجماعة الفارس الأزرق، Blue Rider فى ميونيخ، عاد إلى روسيا فى الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨)، وكان من أولئك المشجعين للتجريب فى الفن فى السنوات الأولى للثورة. وفى عام ١٩٢١ عاد إلى ألمانيا، وكان أستاذاً فى الباوهاوس، بين عامى ١٩٢٢، ١٩٣٢، اتخذت أعماله التجريدية فى هذه الفترة اتجاهاً هندسيًّا، انتقل إلى باريس عام ١٩٣٣، فارًا من نظام النازى، الذى قذف سبع وخمسين من أعماله خارج المتاحف، وقد اكتسب الجنسية الفرنسية عام ١٩٣٩.

ولقد كاندنيسكى فى موسكو ٤ ديسمبر ١٨٦٦ وظلت هذه العاصمة منبع خياله، وأحلامه اللونية التى أثرت على تشكيلاته حتى مماته، كانت موسكو بإشعاعاتها الحمراء وقت غروب الشمس، وقوتها الكثيفة الألوان، عناصر مؤثرة، لاشعورياً فى ألوانه الفضفاضة، التى ظهرت فى تعبيراته اللونية اللاموضوعية، كما ربط بين أنغام الموسيقى، وتلك الألوان والأشكال كنغمات إيقاعية متوازية، وفى عام ١٨٧١ أمضى طفولته فى أودسا (Odessa) حيث مكث ٩ سنوات، تعلم دروساً فى الرسم، والتصوير، والموسيقى، وفى ١٨٨٦ سجل (Vologda) ليبحث قانون (الفلاحين المشترك) رأى أعمال رمبرانت فى متحف هيرميتاج. وفى ١٨٩٦ بدأ يحدد اتجاهه بعد رفضه بعض الوظائف وسافر إلى ميونيخ ليهب نفسه إلى التصوير، واستمر هناك نحو ١٨ سنة، يتخللها سفريات إلى دول أوروبية مختلفة، وكان على صلة بكل من آرب (Arp) وستك (Tranz Stack)، وفى ١٩٠١ كون جمعيه فالانكس (Phalanx). وكان مديرها، وفى ١٩٠٤ ظهرت له قصائد بلا ألفاظ مصحوبة باثنى عشر حفر خشى، وفى ١٩٠٥ كان عضواً فى لجنة التحكيم بصالون الخريف بباريس، وفى ١٩٠٦ أمضى عاماً كاملاً فى سيفر، وحصل على الجائزة الكبرى فى صالون الخريف، ونشر فى باريس كتاب عن حفر الخشب مصحوباً بخمس قطع لحفر الخشب، وفى الفترة من ١٩٠٨-١٩٠٩ عاد إلى ميونيخ، وشكل جمعية فنية كان زعيمها، وأنتج أول صوره التلقائية، وفى ١٩١٠ ظهرت له أول صورة

تجريدية بالألوان المائية وتشمل تكوين (١)، وأصبح صديقًا لفرانز مارك، وأسس مع الأخير فى عام ١٩١١ النزعة المسماة الفارس الأزرق التى عقدت أول معارضها فى ١٨ ديسمبر، وفى ١٩١١، نشر الروحى فى الفن (on the spiritual in art) فى ميونيخ، وفى ١٩١٣ ساهم فى صالون الخريف الأول ببرلين، وفى ١٩١٤ عاد إلى موسكو، وفى ١٩١٨ كان عضواً فى قسم الفنون الجميلة فى لجنة التربية الجماهيرية، وفى ١٩٢٠ كان أستاذاً فى جامعة موسكو وفى ١٩٢١ أسس أكاديمية العلوم الفنية، وفى ديسمبر ترك روسيا مع زوجته نليفا دى أندرفسكى وذهب ليعيش فى ألمانيا.

وباستعراض حياة كاندنيسكى يلاحظ أنه ولد فى بيئة موسكو الغنية بالألوان، ووعى بنفسه كطفل، ومراهق، عنده ذاكرة بصرية قوية، لحتى أنه كان يتذكر تفاصيل شارع بأسره حينما كان يرسم منظراً له من الذاكرة، وهذه الذاكرة كانت تسعفه فى تذكر معادلات، وحسابات رياضية، لم تكن موهبة الرياضة تسعفه باستلهامها، فالذاكرة البصرية كانت تعوضه حتى فى هذا المجال، الذى كان يعانى فيه حتى من حفظ جدول الضرب، وحينما دخل فى مرحلة النضج ترك دراسة القانون تحت إلحاح ميله الجدى للرسم والتصوير، بدأ متأثراً بالتأثيرية لكنه كان أشد الإعجاب برمبرانت، وكان يرى أن القيمة باقية مهما اختلف طراز الفن، أو طريقة تناوله، ويرى فى الفن شبهاً بالدين فرغم أن هناك أديان متعاقبة، لكن المبادىء التى تتصدى لها، تشترك فى القيمة الأخلاقية، التى يسعى إليها الإنسان فى أجيال متعاقبة.

ولقد وصل كاندنيسكى بعد هجرة لموسكو إلى العيش فى ميونيخ، والتردد على باريس، وبعض العواصم، وكان يبرد اسمه فى لجان التحكيم فى أشهر المعارض فى باريس وغيرها، وكان يتزعم جماعات مختلفة نتيجة قدرته فى القيادة، وقد تكشف أن الموضوع كثيراً ما يكون سببًا فى إعاقة البحث التشكيلي، فمجرد أن يعى الفنان أن هذه صخرة، أو تلك شجرة، وتبدأ الترابطات الملحة تفرض نفسها عليه. فتعوق انطلاقته فى بحثه عن العلاقات التشكيلية، التى كان يعتقد بأنها متوازية مع العلاقات الموسيقية، وتحدث فى كتابات مختلفة عن الألوان، وبريقها، وطبيعتها، وكيف أن كل الألوان التى كان يعشقها فى الصغر فوق برج حصان أو فى مدخل، كانت تتراءى له وكان يعكسها فى أعماله الفنية اللاموضوعية الخالصة. على أساس أن البناء اللونى هو بناء لحس، تتناغم فيه الألوان بعضها مع البعض الآخر، لقد كتب (The Spiritual in Art) الروحى فى الفن. وهو ينقلك إلى إحساسه بقدسية الفن كإحساسه بقدسية الدين، وكتب أيضًا خطرات (Reminiscences) التى يشرح فيها طفولته، وتكوينه، وكيف نشأ حبه للفن، وجاءته الأفكار للفن اللاموضوعى[١].

لقد عاش كاندنيسكى الفترة الأولى من حياته فى موسكو حتى ١٩٢٢، وحين غادرها إلى ميونيخ كانت الثورة البلشفية فى روسيا

---

(١) Cf, Wassily Kandinsky, "Reminiscences", **Modern Artists on Art** (ed.) Robert L. Helbert) N.Y.: Englewood Cliffs, 1964, pp. 19-44.

قد وطأت أقدامها، وهى ثورة لاتشجع الأعمال التجريدية فى الفن التشكيلى، وعلى ذلك كان عليه أن يجد له مكانًا آخر ليزاول نشاطه فى الغرب، وكان كاندينسكى بحق مليئًا بالنشاط والحيوية كمحاضر، ومعلم، ومدير فى الفن التشكيلى. وكان كاندينسكى المتصدر الأول للدعاية للتعبيرية الألمانية، ومنظماً لمعارضها، ومحرراً لمقالات، وشاعراً[1]، (شكل ٦٢).

بول كلى : Paul Klee (١٨٧٩-١٩٤٠)

مصور من أصل ألمانى سويسرى، ويعتبر من أهم الشخصيات التى أسهمت بنصيب إبداعى ملموس فى الفن الحديث، درس فى ميونيخ، وبدأ حياته رساماً وما لبث أن استقر فى المدينة عام ١٩٠٦، وقد ارتبط بحركة «الفارس الأزرق» Blue Rider فى عام ١٩١١، زار تونس عام ١٩١٤، ورؤيته لأعمال ديلونى فتحت عينيه لإمكانيات الألوان، عين أستاذاً بالباوهاوس فى ديسمبر عام ١٩٢٠، وقد مضى حياة منتجة فى هذا المكان، وهو فى صلة بكاندينسكى، نشرت تأملاته فى التقنية، وكروكرياته الأبجدية، Pedagogical Sketchbook عام ١٩٢٥، وتتميز أعماله بنوع من السعادة باستخدام خاماته، وباستخدامه للرموز الفنية للشعوب البدائية، وله قدرة اختراعية متنوعة مصحوبة بشىء من الرقة، الضاكحة، وبخاصة فى

---

(١) Cf. Pierre Volboud, **Kandinsky**, London: Methuen and Co. Ltd., 1963.

عناوين صوره، طرده النازى من وظيفته فى أكاديمية دسلدورف عام ١٩٣٣، وعاد إلى برن ولفظ النازى ١٠٢ من لوحاته من متاحف ألمانيا عام ١٩٣٧، أى قبل قيام الحرب العالمية الثانية بعامين (انظر شكلى ٧٩، ١٠٢).

ولا يبدأ بول كلى لوحاته بأى منهج تقليدى معروف، فهو من أنصار فكرة أن الأشكال تنظم بعضها البعض فى علاقاتها المميزة داخل العمل الفنى، والنهاية التى يصل إليها لاتكون عادة معروفة من قبل، هى حصيلة المعاناه فى إيجاد الروابط، التى يفرضها كل اختراع يصل إليه، وصوره فطرية بمعنى أنها تحمل حس الأطفال البرىء، لكن بمهارات البالغ المتمكن، كما أن ألوانه وتراكيبه فيها حساب كبير. لكنه حساب وليد الكشف ذاته، وليس مفروضاً عليه أو مطبقاً بفكرة مدرسة مسبقة، وصوره متنوعة، وتفاجىء المتفرج بغرائبها، لأنها لاتستقر على منهج موحد، فهي تحمل شرارة اللحظة التى ولدها فيها الختراع، فقد تكون خطية، أو رمزية، أو تجريدية، أو تنظيمية لمجرد أشكال متنوعة الألوان، والمساحات، والملامس. لكنها تحتمل مضامين الشعر، والخيال، والتلقائية، وهو يصور أشخاصه لا كما نشاهدهم حولنا؛ ولكن كما يتصورهم فى قصصهم الخيالية، أو فى أساطيرهم، وعلى ذلك تبدو أشخاصه حالمه، بكفر طويل المدى، ومهما حاولت النظريات تفسير أعماله، فقد ظهر أن

(١) Cf. William Gaunt, **The Observer's Book of Modern Art,** N.Y. Frederick Warne & Co., Inc., 1964, p. 129.

يده تقوم بمحاولات أكثر مما يعى عقله، أو يوحيه، وذلك بتلقائية غريبة، وصوره لاتشير فى إنتاجها وفق مخطط مسبق مغلق، وإنما تنبثق بتلقائية، وهو يسير نحو كشفه بسلاسة، كما أنه لايتردد بالإفادة فى رسومه بالتحريفات المختلفة، سواء فيها المبالغة فى التكبير، أو التشويه الخلقى المقصود، لإبراز معنى معيناً، والعمل الفنى عنده يصنعه جودة التكوين فى ذاته، وليس الموضوع، وبرغم أن مغامرته نحو المجهول صعبة، وشاقة وغير مضمونة النتائج لكنه ينجح فى نهايتها بتكريس كل فاعلياته شعورياً، ولا شعورياً لإنجاحها ومن آرائه ألا تعكس المرئى، ولكن نخلق المرئى(١).

زار باريس ١٩٠٥(٢). ويعتبر من أعلى الفنانين الحديثيين ذكاء، وذلك من حيث النظرية، والممارسة، فى بناء الأساس الجمالى.

ويعتبر هربرت ريد أن بول كلى واحد من ثلاثة من القيادات الفردية الكبيرة فى عالمنا المعاصر، ولد فى سوسيرا بالقرب من منشينبشسى Munchenbuchsee بالقرب من برن Berne، وقد تكونت موهبته من خلال هدوء الريف. ظهرت هذه الموهبة أولاً فى الموسيقى واستمر كلى طوال حياته يعزف voilinist ولكنه فى سن التاسعة عشر رحل إلى ميونيخ، والتحق فى الأكاديمية للدراسة مع فرانز ستك (Franz Stuck) ولايبدو أنه تقابل مع كاندينسكى أو

(١) Not to reflect the visible, but to make visible, H. Read, **The concise History of Modern Painting**, N.Y.: Frederic, a. Praeger, 1965, p. 8.

(٢) **Ibid.**, p. 33

جولنسكى اللذان كانا هناك فى وقت متأخر حوالى (١٩١١) وفى خريف ١٩٠١ ذهب إلى إيطاليا، حيث انتقل من مكان إلى آخر خلال بضعة شهور كان خلالها يعجب بطريقة تلقائية بأعمال مشاهير المصورين أمثال ليوناردو ومايكل أنجلو، وبنتوريكيو، وبخاصة أعمالهم الفريسك الموجودة بالفاتيكان، كما أعجب بأعمال بوتتشللى. لكن أعمال الفريسك الخاصة بهانزفون ماريس (Hans von Marées) فى نابولى، كان له وقع خاص على نفسه، حيث كانت «قريبة من قلبه».

عاد كلى إلى برن فى مايو ١٩٠٢ وهو على وعى بهدفه، ومدركاً لحدوده، «من المتوقع أن أعمل أشياء يستطيع أن يقوم بها شخص ماهر بسهولة». ولكن مشكلتى أن إخلاصى هو الذى يسبب لى الكبت وليست قلة الموهبة أو القدرة، لدى إحساس أننى سأحقق إن عاجلاً أو آجلاً شيئا له قيمة، وما على إلا أن أبدأ، أبدأ لا الفر، ولكن بمشكلات محددة، مهما قل شأنها، بالنسبة لى من الضرورى أن أبدأ بمشكلات صغيرة، على الرغم من أنها قد تكون شيئاً مثبطاً للهمة، أنى أريد أن أكون كالمولود الجديد، لا أعرف شيئاً عن أوروبا على الإطلاق، يجب علىَّ أن أتجاهل الحقائق والمودات، يجب أن أكون على الأصح بدائياً ثم إننى يجب أن أنتج شيئاً متواضعاً جدًا، أتولى بنفسى تنمية، فكرة تشكيلية formal motif.. فكرة يستطيع قلمى الرصاص أن يسيطر عليها بدون اللجوء إلى أى

تقنية. . وعلى قدر رؤيتى، إن الصور ستملأ علىّ حياتى وأكثر، إنها مسألة قدر أكثر منها إرادة(1).

ويرى هربرت ريد أن فلسفة بول كلى، ومساهمته الفريدة، تستقران فى هذه التصريحات ودعوته أن يولد من جديد ليس فى الحقيقة ضعفاً، وإنما هو مدخل لعبقريته، ليكشف الأشياء بأصالة لم يسبقه إليها أحد، وبرغم أن هذه فكرته لكنه لم يستطع أن يتجنب إعجابه ببعض أعمال كبار المصورين، ففى رحلته ١٩٠٥ إلى باريس، تأثر كثيراً بأعمال ليوناردو، ورمبرانت، وجوبا، أما فى رحلته الثانية ١٩١٢ كان للأعمال المعاصرة أثرها فى حياته، وبخاصة أعمال براك، وبيكاسو. كما أن معرضى فان جوخ اللذين رآهما عام ١٩٠٨، كانا بالنسبة إليه نجدة، وفى نفس العام أو بعده، تعرف على أعمال جيمز آنسور، التى تقرب إلى حد ما من خيالاته، واطلع على أعمال سيزان، التى كان لها تأثيرها فى مشكلاته التقنية، لفترة طويلة من حياته.

وفى ١٩١١ ارتبط بالمصورين كاندينسكى، وجولنسكى، وفرانز مارك، وهنريش كامبندونك، وجابريل مونتر، وهانز آرب، كان كاندينسكى ومارك يعملان فى الإطار الذى كان يعمل فيه، وأصدر الفنانان مطبوعاً عن الفارس الأزرق، وتمكنا من إقامة معارض تحت هذا الأسم، تمكن كلى من أن يرتبط بهما، ويشارك بنصيب متواضع

---

(1) Ibid p. 178.

فى نشاطهما. وفى هذا الوقت تأثر كلى بالفنان ديلونى، وترجم مقالاً له عن «الضوء» نشر فى عام ١٩١٣.

فى هذا الوقت كان كلى قد وجد نفسه، وتكشف طرازه، وفى الثلاثين سنة التى تبعت، كان يرسم، ويصور بقوة دافعة مستمرة، فى ١٩١١ حفظ لنفسه دليلاً يحوى كل ما أنتج، وهذا كان يحوى تقريباً (٩٠٠٠) عمل فردى، تبدأ من رسوم بالقلم الرصاص، والحبر، إلى صور بالزيت والألوان.

وهناك ثلاثة تأثيرات هامة فى حياة بول كلى: الأولى رحلته إلى تونس عام ١٩١٤، والتى استغرقت سبعة عشر يوماً، لكنها تركت أثراً فى نفسه عن قيمة الضوء، وخيالاً أشبه بألف ليلة وليلة سرى فى أعماقه، أما اللون فقد تمكن منه، ولم يجد حاجة إل أن يبحث وراءه. يقول إنه وجد اللون يتمكن منه إلى الأبد، وتظهر هنا أهمية تلك اللحظات الخالدة فى حياته، فاللون وهو كانا شيئاً واحداً، إنه مصور.

والحدث الثانى مقتل اثنين من أهم الفنانين المقربين إليه ماك Macke فى ١٦ أغسطس ١٩١٥ وبعدها بعام قتل فرانز مارك فى ٤ مارس ١٩١٦ إبان الحرب العالمية الأولى، وكان أساه حولهما يلازمه طوال حياته.

أما الحدث الثالث كان فى نوفمبر ١٩٢٠ حينما دعاه والتر جرويس ضضمن أعضاء هيئة التدريس بالباوهاوس، ذهب إلى فيمير

Weimar فى يناير ١٩٢١، واستمر مع الباوهاوس حتى أبريل ١٩٣١ عشر سنوات من التدريس والإنتاج الفنى فى جو إبداعى.

ويرى هربرت ريد أن بول كلى يحتل بالنسبة للفن التشكيلى فى القرن العشرين نفس المكانة التى احتلها نيوتن فى عالم الطبيعة.

وكان كل قاموس الفنان يعتمد على النقطة، والخط، والسطح، والفراغ، وما تحدثه من حركة من إبداع الفنان، وشحنته الداخلية، وهو يشبه المستقبليين فى اهتمامه بالحركة التى كانت تعطى دينامية لأعماله.

ولاريب أن كلى فنان لم يستقر على منهج واحد، ففيه شحنة القلق، والمغامرة، والبحث عن الجديد، الذى ينعكس فى شتى أعماله، وهو متنوع وغزير، لم يأخذ فكرة واحدة، ويتعمق فيها رأسياً، وإنما له أفكار عديدة، رمزية أحياناً وتجريبية أحياناً أخرى، يفعمها التجريب فى تقسيم السطح إلى معادلات هندسية تلمح فيها بعض المربعات أو المستطيلات غير المنتظمة، لكن يحكمها حسه الشاعرى المرهف، أما رموزه فمغلفة بتقسيمات مثيره تساعد فى قوة تعبير تلك الرموز.

جاكسون بولوك Jackson Pollock (١٩١٢-١٩٥٦)

ويعتبر بولوك من المصورين البارزين الذين يمثلون التجريدية التعبيرية، أو التصوير الحركى، ويبرز فى مدخله المميز فى التطوير، وتمكن من ربط عوامل الصدفة بعضها ببعض فى وحدة متوافقة،

درس فى لوس أنجلوس، وتأثر لبعض الوقت ببيكاسو، والفنانين السيرياليين، ولكن حوالى ١٩٤٦ استطاع أن ينمى طريقته التجريدية الذاتية المميزة، كان بولوك مهتمًا فى بدايته بآراء العلامة كارل يونج، وذلك فى الثلاثينيات وذهب إلى محلل نفسانى من النوع اليويحى، حينما كان يعالج من إدمان السكر عام ١٩٣٧، وقد ربط بين جودة الفن الغربى المعاصر الذى رآه، وتصوير الهنود الحمر الأمريكان للصور المخلقة، وفهم ماتكون لموضوع التصوير، والصور التى اعتنقها هى من مخلقات معالجة عجينة التصوير بطريقة حرة، وللحالة نصف الواعية التى تخرج بها الأشكال بالطريقة الأوتوماتية، وهو يقول:

«إن الصورة ليست نتاج الحامل، ومن النادر لو شددت قماش التصوير قبل التصوير، وأنا أفضل أن أستخدام القماش غير المشدود (المرخى) والذى أضعه فوق الحائط أو على الأرض، طبعاً أحتاج إلى مقاومة سطح صلب، وعلى الأرض أجد يسراً أكثر، وأحس بأننى أقرب من الصورة بل أحس بأننى جزء منها وبهذا الطريق يمكننى أن أتحرك حولها، وأعمل من الجوانب الأربعة، أى أكون داخل الصورة لو أمعنا القول.

«وأحاول أن أبتعد تدريجياً من أدوات المصور التقليدية مثل الحامل، والبالتة، والفرش.. إلخ، وأفضل العصيان Sticks، والمحارات trowels، والسكاكين، واسكاب طلاء التصوير السائل، أو الطلاء السميك المختلط، بالرمل، أو بقطع الزجاج، وأجسام أخرى غريبة مضافة».

ويظهر التكوين من نظرة عامة كلية على الرغم من حدود القماش التى تحد من انطلاق الخيوط اللونية والبقع، ولكن بالنسبة لإحساس المتفرج يراها مستمرة، وممتدة، ويساعد هذا اتساع مقاس القماش الذى يرسم عليه بولوك، والذى يشبه لوحات حائطية يسهل حملها، وهذا الاتجاه أثر على مظهر الحركة الحديثة فى الفن فى نيويورك التى امتازت بكبر أحجام لوحات التصوير، وتعتبر لوحات بولوك بلا نهاية أو بداية، والصورة الواحدة تتضمن تصريف للطاقة، وديناميةحيوية، وكان بولوك ينتج صورته بسرعة فائقة، بعد أن يكون قد مشى ببطء حول قماش التصوير. وما يلوح أنه مجرد صدفة، إن هو إلا تكشف للصدفة، «فحينما أصور يكون عندى اتجاه عام لما أنا بصدده، فإنى أستطيع السيطرة على تدفق خيوط سائل التصوير، وعلى ذلك لاتوجد صدفة» وفى نفس الوقت، فإن القرارات تكون سلبية أكثر من كونها إيجابية (كما يتوقع ذلك من شخص ورث الأوتوماتية السيريالية) «وليس لدى مخاوف من أن أعمل تعديلات ما تحطم الصور إلخ - لأن الصورة لها حياتها الذاتية، وإنى أحاول أن أيسر هذه الحياة، وأجعلها تنبثق».

وفى ١٩٥٣ وجد بولوك نفسه قد التنفذ طاقة سكب الطلاء، كانت حياته هى أيضاً غير منتظمة، وبعد سنتين عاتيتين عاد إلى الخمور، وعاد إلى التشكيل التشخيصى. وكانت نتيجة ذلك فقدانه تأثير الميدان، وكانت تصميماته مجرد بطش عريضة من عجينة التصوير.

كان معاصرى بولوك فى نيويورك ينظرون إلى نموه بلهفة، حيث كان لنموه تأثير على تغيير الاهتمامات الجمالية السائدة، وهى تمثل أكثر من أى شيء، اتجاهاً نحو صدق الانفعال، وعلى ذلك يعتبر التصوير مغامرة، بدون أخطاء مسبقة، وخاصة عند أولئك النفر من الأذكياء، الحساسين، وأن نوع الإخلاص الذى يتحقق بين الفنان وقماش التصوير مهما كان غير متوقع، أصبح شيئاً رئيسياً، وكل القرارات التى تتخذ فى عملية التصوير تتحقق فى أرضية من الصدق، ولا يخرج الفنان فيها بالطراز الذى توقع أن يكون قد بدأ به، (شكل ٦٤).

ولم دى كوننج Willem de Kooning (١٩٠٤)

شارك ولم دى كوننج فى القيادة الفنية، فى مدرسة نيويورك، مع زميله بولوك، على الرغم من أنه ظل مرتبطاً إلى حد كبير بسلفه من ذوى النزعات الجمالية، أكثر من غيره من معاصريه، فقد جذب فى بداية حياته إلى التكعيبية، كما أن ارتباطه بالتقاليد الحقيقية يظهر فى تقبله الجسم البشرى كعنصر ملائم للتصوير.

ولد كوننج فى روتردام عام ١٩٠٤ وأمضى الواحد والعشرين سنة الأولى من حياته فى أوروبا، ودرس فى أنورب، وبراسل، وروتردام، انتقل إلى الولايات المتحدة عام ١٩٢٦، وقد بدأ إنتاجه يزداد حينما تفرغ فى عمل مع مشروع الفن الفيدرالى. ففى بداية حياته استخدم الأشخاص فى رسومه بثلاثة أبعاد دون تحطيم لتكامل

الصورة، أما فى أعماله المبكرة حتى سنة ١٩٤٠ استخدم المرأة الجالسة والزاوية الحمراء حتى ١٩٤٧، كان يلعب بالتجسم، ويعزل بعض التفاصيل عن البعض الآخر فى الجسم الإنسانى، ويعالجها بالتدريج كسطوح. ومن العلامات المميزة لصور دى كوننج أنه يترك فى طياتها وميضاً يشير إلى الإنسان، برغم أن بطش اللون تحاول طمسه، لكن سياق البطش التجريدية التعبيرية ترتبط بالدلالات البصرية الرمزية، ولذلك لو أردنا الدقة فى وصف أعماله لكانت تجريدية تعبيرية رمزية، (شكل ٦٦).

التجريدية السوبروماتية:

وتزعمها في روسيا كازيمير ماليفتش (١٨٧٨ - ١٩٣٥) فى عام ١٩١٣ واتجاهه يعتمد على الهندسة، وعلى الخط المستقيم، ويعتبر المربع العنصر الأساسى فى السوبروماتية لأنه يتوافر فى الطبيعة، وحين استخدامه فى الفن معناه رفض العالم المظهرى، وفى لوحات ماليفتش وضع مربعاً أسود على أرضية سوداء ويعتقد أن المربع الذى وضعه ليس خاوياً إنه خال من الترابطات البصرية لكنه يمتلىء بالمعنى - كان إنتاجه من ١٩١٣-١٩١٧ يحاول فيه إعلاء العقل على المادة - وقد نادى بالحرية الروحية. على اعتبار أن الأعمال الفنية نتاج العقل اللاشعورى - وقد ترجمت لوحاته ترجمات مختلفة. ويعتبر ماليفتش من أوائل المخترعين للفن اللاموضوعى وهو مصور روسى اهتم أيضاً بالتشكيل الهندسى. بدأ حياته الفنية

بصور مصممة لحياة الفلاحين وكان ذلك فى الفترة من ١٩٠٨ إلى ١٩١٠، ثم مر بعد ذلك فى فترة تكعيبية ومستقبلية قبل أن يصل إلى نظريته فى السوبروماتية عام ١٩١٣. كان له تأثيره فى روسيا حتى ١٩٢٠ لكن التأثير امتد إلى الفن التشكيلى بعامة فى أماكن أخرى من العالم، (شكل ٩٣).

التجريدية وخداع البصر:

اللفظ بصرى ينطبق بوجه عام على الأعمال ذات البعدين والثلاثة الأبعاد التى تكشف عن قدرة العين على الإبصار.. وقد خاض الفنان الحديث إبداعات تحت ما يسمى خداع البصر -. ويتم خداع البصر نتيجة إحكام التنظيم الهندسى الذى يعتمد فى بعض جوانبه على المنظور الحسى، حينما تصغر بعض الأشكال الهندسية فى تدرج، بينما غيرها المقابل ينظم بالعكس، ويتولد نتيجة هذا التنظيم، بالإضافة إلى توزيع القوائم والفواتح، إحساس عام بالحركة، هو وليد تذبذب العلاقة بين الشكل وأرضيته، وتبادل الوظائف بينهما، وخداع البصر يتم نتيجة أن الشكل يأخذ خصائص من الأرضية، كما تأخذ الأرضية خصائص من الشكل كما تبين ذلك التحليلات التى أوضحتها نظرية الجشتالت، وفن خداع البصر دقيق فى تركيبه، وهو فن فى أساسه تجريدى هندسى، ويمكن اعتباره امتداداً للنزعة التركيبية، ونزعة الباوهاوس كما توضحها أعمال موهولى ناجى وجوزيف البرز، وتتضمن التعبيرات عملية الخداع

البصرى، وهى خاصية ديناميكية، تستثير صوراً مذبذبة وإحساسات بالحركة عند الرائى، ومن أشهر الفنانين الذين شايعوا هذه النزعة الفنان المجرى فيكتور دى فازارلى (١٩٠٨-   ) وتنطوى صوره على ذكاء فى تصميم الكيان الكلى وتفاصيله الهندسية التى تولد الإحساس بالحركة، وكل صوره من أعماله مؤسسة على منهج خاص لايتكرر فى صور أخرى، ويظهر هذا جلياً كمدخل إبداعى لمعظم صوره، وقد نجح فن خداع البصر من إخراج الصورة بمعناها التقليدى كشىء مستوحى من الطبيعة إلى شىء مخلق له كيانه الخاص، وهو أشبه بالبللورات، أو هندسة الأضواء التى تستشعر من المجوهرات الثمينة كالماس، وكما أن هذه النزعة تعتبر إمتداداً للاموضوعية التى ابتدعها كاندينسكى، ولكن بأسلوب مخطط يطغى فيه النظام الهندسى على تلقائية الشكل، وإيحاءاته المصادفة، ولم يكن من المتوقع أن تنجح التشكيلات التى تعتمد على هذا النوع من الإبداع، لكن تفتح البصر تقبل نقط البداية التى ازدهرت بمرور الزمن وأصبح لها رواد ومشايعون فى أنحاء العالم وتدرس كمدخل معترف به فى الإبداع الفنى، (شكل ٩٢).

التجريدية الأبجدية :

وهناك مذهب تجريدى آخر يعتمد على الكتابة، فقد استخدمت حروف الكتابة بأوضاع متنوعة، معتدلة أو مقلوبة، متكررة أو يغطى بعضها البعض، المهم أنها عند تكرارها تنتهى بتشكيلات تجريدية

مثيرة، وقد شايع هذا الاتجاه الفنان الأمريكى مارك توبى (١٨٩٠-١٩٧٦) واستغلت نفس الظاهرة فى الخط العربى حيث بدا لبعض الفنانين العرب استغلال هذا الخط بحروفه المتنوعة، فى إيجاد تعبيرات تجريدية متزنة، بصرف النظر عن المعنى الخاص لكل حرف وتداعى المعانى المرتبطة به، فحروف الكتابة فى الفن التشكيلى ما هى إلا أدوات تشكيل تخضع للإيقاعات والتوافقات وليست حروفاً فى ذاتها، وظهر فى أعمال بن شان وستيوارت ديفز كتابات ضمن تصميماتها وكانت فى بعض الحالات مقروءة أى بدون تحوير فى أشكالها أو طمس دلالاتها. (انظر شكل ١٠٢، ١٠٣).

مارك توبى (Mark Tobey) (١٨٩٠-١٩٧٦)

مصور أمريكى ويعتبر من قادة مدرسة الشاطىء الغربى (West Coast School) وقد سافر إلى الشرق، وأعماله تبين تأثره بالخطوط الشرقية، على الرغم من طريقته فى نسجها فى تفصيلات التصوير.

ويرى هربرت ريد أن توبى لم يصل إلى مستوى من النمو يمكن أن يطلق عليه «مجرد»، ولايعتبر توبى بالضرورة تجريدياً تعبيرياً حيث أن فنه لاينبع من «حاجة داخلية»، فهو يستثار عادة بدافع خارجي، motif، من جو مستوحى من الطبيعة، أو من المدن، هذا على الرغم من أن سطح صوره تبدو لاموضوعية فى تأثيرها، ولكن فنه فى جوهره تحليل للطبيعة، أكثر منه تعبيراً عن حاجة داخلية، وهو يقول : «أن أرضيتنا اليوم ليست القاعدة الوطنية، أو المحلية بقدر ما

هى فهم هذه الأرض.. فقاعدتنا ترتبط بتوقيت عالمى، وقيم هذا التوقيت تشير إلى الحاجة إلى عالمية الوعى، وعالمية ضمير الإنسان، إنه الوعي بذلك الذى يتطلبه مستقبلنا، ما لم نغرق فى عنصر عالمى مظلم، وهو رأى ميتافيزيقى، لايقصد توبى من ورائه، مثلما قصد كاندينسكى، أن العالم الداخلى له توافقاته الذاتية الداخلية، وله ضروراته الذاتية، وله عملياته الذاتية التكوينية. يتحدث توبى عن العالمية بينما التعبيرية من أى نوع، وبخاصة فى اتجاهها التجريدى المتطرف، تتضمن عملية تفرد.

ومدخل توبى للتصوير بتراكماته المستوحاة من حروف الكتابة، والمتأثرة بتيارات الفن الشرقى، أثرت كثيراً على هذا النوع من التجريد لفنانين شرقيين عرب، معاصرين، اتخذوا من حروف الكتابة العربية مدخلاً لتكويناتهم، وحينما يتطور مدخل الفنان فى نسيج يحكم التكوين، فإنه يمكن أن ينطوى فى عمومه تحت المذهب التجريدى التعبيرى لتنوعات الخطوط، واتجاهاتها التى تحمل مضامين ضوئية، تحدث إحساسات مثيرة لدى الرائى.

ولوحات توبى عادة من النوع صغير الحجم نسبياً، وذلك لنوع المعالجة الرقيقة التى تحويها، كما تتضمن عناصر من الفلسفة الشرقية وتنقيتها، وهى تدعو الرائى إلى نوع من التأمل لا يتخلله العالم المادى، ولأعمال توبى امتداد في أوروبا كما يلوح ذلك فى نزعة الفنان هانز هارتنج Hans Hartung (١٩٠٤-   ) وفى نوع

الكتابة الإشارية الخطة التى اعتنقها الفنان جورج ماثيو ملك -Georg-es Mathieu (١٩٢١-).

التجريدية الإيجازية:

وهى ليست ظاهرة جديدة فى الفن التشكيلى التجريدى، وإنما هى بمثابة تأكيد على عملية الترسيب التى قد تبدأ بوادرها مع الفنان ماليفتش عام ١٩١٣ للبحث عن الحد الأدنى من الشكل المعبر، كما أن أعمال برانكوس تحمل هذه الخصائص وكذلك أعمال الفنان بيت موندريان وقد يفهم من ترسيب الخبرة التشكيلية تطاير كل المواد العالقة : بتبخيرها يتبقى الجوهر، وتحمل فكرة الإيجاز أيضاً "Minimality" قول الكثير بالقليل من الشكل، هى عملية بلاغة بالمعنى الأدبى، وفى سنة ١٩٥٢ عرض روشفبرج سلسلة من اللوحات البيضاء، وواحدة سوداء، محاولة للهجوم على الفن بمغزاه التقليدى - أما مشاهير الفنانين الإيجازيين منهم: موريس لويس Morris Lovis (١٩١٢-١٩٦٢)، وكينيث نولاند، وفرانك ستيلا، والناقد كليمنت جرينبرج، مات لويس بالسرطان عام ١٩٦٢ واشتهر باللوحات المليئة بمجموعات من الشرطان اللونية الطويلة، وهى ليست مرسومة، ولامحسوبة التصميم، المهم خصائص اللون والمغالاة فى البساطة. أما من ناحية النحت وتأثيره على العمارة فالإيجازية اهتمت بالمنشورات الهندسية الخالصة بأوضاع أفقية أو رأسية أو مائلة، ومثل هذه المنشورات الهندسية ليس فيها غضاريف

أو نتوءات أو تفاصيل، إنما هى سطوح ملساء خالصة، (شكل ٩٤ إلى ٩٧).

التجريدية العضوية:

ويعنى بها التجريد الذى تلمح من طياته نبض الحياة فى طبيعة الأشكال المجردة، بصرف النظر عن مدلولاتها البصرية. فالتجريد العضوى يعنى بالخواص المتحركة داخل العناصر، وتتميز أعمال هنرى مور (١٨٩٨-   ) بهذه الظاهرة العضوية، حيث يستقى تحته من أشكال الزلط، والقواقع، وبعض العناصر الطبيعية، كالخضروات والجذور، وما إلى ذلك. واصطلاح عضوى (organic) يعنى التعبير عن خصائص الجسم الحى، فالعين تمثل فجوة فى جسم محيط، فتجريدها مثلا إلى دائرة أو بيضاوى أو أقواس على جسم هندى مقارب، يعكس رابطة بين الجزء والكل، كما تلمح فى الكائنات الحية، ولذلك فإن اللعب بالفتحات الدائرية داخل الكتل إنما يعطى هذا الإحساس العضوى، ومع الفنان هنرى لورنس (١٨٨٥-١٩٥٤) تظهر أشكاله والتواءاتها كالكاوتشوك، وأحياناً يسجل بعض تفاصيل فوق السطوح توحى بمصدر الأشكال التى تعطى خصائص الحياة (انظر الأشكال من ٩٨ إلى ١٠١).

هنرى مور: Henry Moore (١٨٩٨ -   )

من المحتمل أن يكون هنرى مور هو أعظم نحات يعيش فى القرن العشرين. منذ نهاية الحرب العالمية الأولى، وكانت الفنون

التشكيلية فى حالة من الصراع لتبحث عن أوضاع مستقرة لها، ولم يكن أمامها إلا التجريب وسيلة للخروج من هذا المأزق. وقد استفاد هنرى مور من ألوان التراث فى النحت وأخذها فى الاعتبار. كما أفاد من تجارب الفن فى مجموعها التى عاناها الفنان التشكيلى فى القرن العشرين، واستطاع بتفرده أن يخلق لغة فى النحت، على الرغم من أنها لم تكن متطرفة فى الحداثة، إلا أنها كانت مرتبطة بالقيم النحتية فى التراث.

كان أهم شىء بالنسبة إليه : الطبيعة، والتجاوب الصادق مع الخامة، وتعنى الخامة المستخدمة أن لها دورها فى إعطاء التعبير المجسم كيانه، وأن فكرة التشكيل، وخامة التنفيذ، ينموان جنباً إلى جنب فى تزاوج، فالجرانيت لاينحت مثل الرخام، والقيم التى يمكن الحصول عليها من استخدام الخشب، تختلف تماماً عن تلك التى تستخرج من أنواع الصخور، فالصخر من طبيعته الصلابة، ولذلك لايجب افتعال التعبير من خلاله ليبدو ليناً، ذلك يجعل التعبير كاذباً، ويؤدى إلى عدم تكامل بين الخامة والفكرة.

وللطبيعة أهمية خاصة عند هنرى مور، وهذه الأهمية لاتستمدها من أنها إثارة للنحت ولكن أكثر من ذلك، أن مور له شغف خاص بألوان من الأشكال الطبيعية، مثل : العظام، والقواقع، والمحار، والزلط، وغير ذلك من أشكال الطبيعة، فمثل هذه الأشكال على صغر حجمها أحياناً لكنه كان يستخدمها كمصادر معينة لنحته الكبير.

وقد يعكس شحنة الإحساس العضوى المنبعث من مصادره الطبيعية، إلاّ أنه أيضًا قد نجح فى جعل قطعة النحتية الكبيرة تتمشى مع البيئة، مع المناظر الطبيعية المحيطة، والتلال، وسلسلة الجبال، والرمال.

من أهم أنواع النحت التى أنتجها هنرى مور شخوصه المصنعة، ولعل اهتمامه بها يرجع لإمكانية نحتها، وبرغم صلابتها، أكثر من أشكال النحت الرأسية - كما أن هذه التماثيل تحمل تنوعات من التعبير، دون أن تفقد صلتها بمصدرها الإنسانى.

ويشتهر مور بأنه نحات الثقوب (holes): فثقوبه أو فتحاته التى يفرغها فى أشكاله عموماً، تعطى لهذه الأشكال معانى خاصة، وتزيد من قيمتها التعبيرية: فى الحجم، والكتلة، والثقل، كما أن من طبيعة الثقب أن يبرز خصائص الخامة الطبيعية، وقيمها.

ولاشك أن الخصائص العضوية لنحت هنرى مور إنما تربطه بالأرض، والناس، وتجعل له خصائص مثل جذوع الشجر وأشكال الكهوف، وبرغم كل الإنجازات التى ظهرت فى النحت إلا أن نحته سيظل مميزاً بإضافته الفريدة فى القرن العشرين، (شكل ٩٦).

الفصل العاشر

الواقعية الاجتماعية

الخطوط العريضة:

في الوقت الذى سادت فيه النزعات الحديثة فى أوروبا فى الفن التشكيلي، والتى تعتمد على الابتعاد عن المظهر الطبيعى، وتأكيد التجريد بمراحله المختلفة، كان هناك ثمة شيء يبدو ناقصاً فى الأفق، ألا وهو الناحية الإنسانية، فالتجريد فى ذروته لم يتجاوب مع رجل الشارع، بل كانت ركيزته الفئات الأكثر تخصصاً، والتى لديها تدريب على قراءة الأعمال الفنية وتذوقها، ولذلك حينما غاب العنصر الإنسانى - أى عنصر القصة الوصفية - من العمل الفنى، وضع ذلك المتفرج فى حيرة من الذى يراه، وكيف يترجم الصورة التجريدية التى أمامه، أهى معتدلة أم مقلوبة، هل ينظر إليها بالطول أم بالعرض وبخاصة حينما يتصادف أن تقع بين يديه مطبوعة فى كارت بوستال وليس عليها توقيع واضح يسعفه فى الاعتماد على عدلة الصورة.

وليس ذلك عيباً فى العمل الفنى ذاته، حيث أن هذا العمل

مفروض أن يكون محكماً فى علاقاته على أى وضع ننظر إليه، لكن لغة التشكيل، والمتعة بها، كان تذوقها قاصراً على أولئك الذين تدربوا تدريباً واعياً على تذوق الأعمال الفنية فى ماضيها وحاضرها، ولكنها حتى الآن لاتجد استجابة من عامة الجمهور، الذى يلذ له أن تتحدث إليه من خلال البصريات التى يألفها فى حياته اليومية المستمرة. ولذلك حينما قات الثورة فى المكسيك لإعادة صياغة الوضع الاچتماعى عام ١٩١٧، كان من بين طلائعها نفر من الفنانين التشكيليين، وكانوا حريصين أن ينقلوا إلى رجل الشارع كل المعانى التى تتضمنها رسالة الثورة، مرسومة على الجدران، وفى أماكن تجمعات العمال، والطلبة، فى المصانع، والمدارس، والجامعات، وقصور الفن والثقافة، ولكى يحققوا ذلك لم يكن يسهل عليهم التنازل عن الجانب البصرى فى التعبير. ولذلك نمت مدرسة فنية تشكيلية فى ربوع المكسيك تختلف فى مدخلها عن الممارسات التى لاحظناها فى أوروبا، فى الفترة الأولى من القرن العشرين.

والاختلاف بين المدرسة المكسيكية المعاصرة فى الفن التشكيلى، والمدارس الأوروبية والأمريكية واضح بيِّن. هو اختلاف نابع فى جوهره بين مجتمعات حققت قدراً من الحرية للمواطن، وسدت كثيراً من حاجاته المعيشية، وبين بلدم نام كل ثروته كانت نهباً لعدد محدود من أصحاب رؤوس الأموال، بينما يرزخ غالبية أهله فى فقر مدقع. وكان بديهيًا: أن تتجه الحركات

الفنية فى أوروبا وأمريكا إلى مستويات التفلسف فى الحقيقة التشكيلية حيث يدور البحث عن قيم وأساليب مستحدثة لم تكن معروفة من قبل.

أما فى المكسيك فالقضية حياة المواطن العادى، حكمه لنفسه بنفسه، دون أن يستغله صاحب العمل، أو الرأسمالى، ولذلك كان التصوير الجدارى محوره القصة الوصفية، التى يفهمها رجل الشارع، والتى تحدثه عن ماضيه، ونكباته، وأثر الاستعمار والاستغلال الخارجى والداخلى فى نهب ثرواته، وإفقار أهله، والتطلع فى نفس الوقت إلى صورة لمجتمع أفضل، يقدس العمل والإنتاج، وينشد العدالة، ولايفرق بين أبناء الشعب الواحد.

ولايعنى ذلك أن التعبير الوصفى الاجتماعى لم يستفد من تجارب الفن الحديث التى ظهرت فى أوروبا وأمريكا وبخاصة فى المدرسة التعبيرية، فالمتتبع لقادة الفن فى المكسيك، نجد أنهم كانوا على صلة بتلك الحركات، وأفادوا منها الكثير، ولذلك جاءت تعبيراتهم الوصفية مدعمة بنظريات فى البناء التشكيلى، أكثر ثراء مما يشاهد فى عصور أخرى، لكن كل لوحة حائطية كان لها موضوع، فى الوقت الذى ضاعت معالم هذا الموضوع فى المدارس الأوروبية والأمريكية، وانتهى بعض الحالات بالرمز إليه بأرقام ١، ٢، ٣، أو بأسماء كالتكوين أو الإيقاع، لكن فى حالة الفنانين المكسيكيين لا بد أن يقولوا قصة، ويشرحوا بالفرشة، والألوان،

والمساحات، والخطوط، والأشكال، موضوعاً تعبيرياً ملحاً، ويبدون فيه وجهة نظهر مرتبطة بالثورة السياسية والاجتماعية، وهى من جانب تعتبر ثورة أخلاقية من خلال الفن التشكيلى.

وقد أتيح للكاتب أن يزور مدينة المكسيك، ويشاهد بعض المبانى التى حظيت بالتعبيرات الحائطية لعدد من قادة حركة الفن المعاصر فى المكسيك، بل وشاهد بعض الأعمال فى أثناء إنتاجها للفنان جوزى كليمنت أوروسكو Jose Clemente Orozco، وللفنان الفاروسيكيروس David Alfaro Siqueiros، وشاهد تأثر السياحة فى المكسيك بهذا الاهتمام الفنى غير العادى. ولقد ألفت مجلدات على هذا الفن مما يبين مدى الاهتمام الذى حظى به فى نشأته، وتطوره، ورعاية الدولة له.

والجدير بالذكر أن التراث الفنى الذى حظى بإعجاب الفنانين المكسيكيين المعاصرين، كان تراث عصر النهضة الإيطالى، وكأنهم أعادوا ترجمة هذا التراث بشخصية مكسيكية معاصرة، ولاح أيضًا الاهتمام بالفن المكسيكى القديم لأنه يمثل تاريخاً حضاريًا لهذا البلد، وغيرة ملحوظة على ماضيهم الحضارى القديم.

والصورة الوصفية اقتضت وضع شخصيات بعينها فى اللوحات الحائطية، هذه الشخصيات تمثل أحياناً الزعامات الاشتراكية، وأحياناً أخرى أعداء هذه الزعامات من الشخصيات الرأسمالية فى أمريكا، وغيرها، مما كان موضع نقد لهذه الثورة العارمة، وكأن التصوير الحائطى تحول مع الفنانين التشكيليين المكسيكيين المعاصرين إلى

فلسفة، وإلى نقد للمجتمع قبل الثورة، وإلى تحديد المسار نحو عدالة اجتماعية أفضل، تقدس العمل والعمال، وتؤاخى بين الأسود والأبيض، وتضع العلم قاعدة للمسيرة التقدمية إلى الأمام، والمناظر المرسومة بالفريسك تتخير لمحات من تاريخ المكسيك، مؤكدة أهمية العنصر الهندى، متحررة من سيطرة رجال الدين المحتكرين والرأسماليين.

ويشير نورثروت إلى أن شعب الولايات المتحدة، وهى الدولة الكبيرة المجاورة للمكسيك، ليس أساساً شعباً يتعشق الجمال فى اهتماماته، بالنسبة لهذا الشعب فإن الفن يميل أن يكون أداة وظيفية، أو فخفخة غير ضرورية، دورها عارض، فالجمال بالنسبة للشعب الأمريكى ليس مادة الحياة الإنسانية، وعلى النقيض من ذلك فإن المواطن الهندى الأصلى فى المكسيك، فى دمه طبيعة جمالية، ووقت الاحتلال الأسبانى، تمكن المكسيكيون من التعبير عن هذا الإحساس الجمالى بطريقتهم الخاصة، أما الفرنسيون فيعرضون تذوقًا للفن لايقل شأناً، كذلك الأسبانيون، وعلى ذلك كان إحساس المكسيكيين بثقافة باريس، أو مدريد، عملية طبيعية، أكثر من الاهتمام بثقافة القرن التاسع عشر فى شيكاغو ونيويورك[١].

بمعنى أصح كانت استجابة الفنانين التشكيليين لتراث الفن فى أوروبا أكثر من استجابتهم للنزعات الأمريكية، وبخاصة التى سادت فى القرن التاسع عشر، على أن هناك اختلافًا جوهرياً بين اتجاه

(١) F.S.C. Northrop The Meeting of East and West, New York: The Mcmillan Co., 1947, p. 29.

المكسيكيين والأنجلو أمريكيين نحو الديمقراطية، وتأثيرها على الدين، بالنسبة للمكسيكيين، الفن ضرورة للحياة، وليس فخفخة، والدين بالنسبة لهم، أى على وجه، ما هو إلا خبرة انفعالية متحركة مغمورة بالحماس. وحضارة الأزتك، وفترة الاستعمار أكدت هذه الحاجات[١].

وكانت لوحات دييجوا رفييرا (١٨٨٦-١٩٥٧) الجدارية تعرض فلسفة واتجاهًا نحو حياة أفضل، وإذا توغلنا خلف الألوان، والأشكال التى صاغها دييجو رفييرا فى لوحته التى صممت لتوضع فى مدخل مركز روكفلر بنيويورك، والموجودة الآن بقصر الفنون الجميلة بالعاصمة المكسيكية، لوجدنا مفاهيم يعرضها الفنان رفييرا عن وجهة نظره لحياة أفضل، ويعرض رفييرا عينات من البشر، تحرروا من القيود، ويبدون إعجابهم بالمعرفة العلمية، وبمستوى المعيشة الاجتماعى، والاقتصادى، الذى يتحقق نتيجة تطبيق المبادىء العلمية فى الزراعة، وأعمال المناجم، واستغلال مساقط المياه، والصناعة، وقد أوضح رفييرا فى صدر لوحته الإنسان يقبض بيد صارمة على إدارة الأنشطة العلمية، والتى بفعلها تنمو المحاصيل، وتزدهر الصناعات، كما يظهر فى أسفل الصورة الأطفال الذين يبدون سعادتهم من تأملهم الآثار العلمية ممثلة بطريقة رمزية فى شخصية داروين، والذى يسر فى آذانهم كل تعاليمه، ويعرض رفييرا فى الجانب الأيمن شخصين لينين؛ يضع يداً تمثل السيطرة العلمية على يد المكسيكى الوطنى، وفوقه يظهر العمال والفلاحون

يسيرون إلى الأمام، يؤيدون واحداً من أفرادهم بالعلم الأحمر، بينما تظهر قباب من معالم روسيا فى الخلفية، بينما يعرض رفييرا فى الجانب الأيسر من لوحة الفريسك، مجموعة من الرجال الأثرياء، بينهم أمريكيون يلعبون القمار، ومنهم جون روكفلر الصغير، رمزاً لشركة استاندرد للبترول، ويظهر بجوارهم رهبان أصحاء، يرمزون إلى روما، ويفسر انيتا بريير Anita Brenner أن شعب المكسيك الذى حاول أن يجعل ديمقراطيته الاقتصادية أمراً واقعاً ومؤثراً - وجدوا أنفسهم باستمرار فى تعارض مضاد لمؤسستين فى العالم: حكومات الولايات المتحدة، وبريطانيا العظمى، وكذلك الكنيسة الكاثوليكية بروما(١).

وفى الحقيقة ما فعله دييجو رفييرا وزميله دافيد الفارو سيكيروس (١٨٩٦-١٩٧٤) قدما للعالم فلسفة جديدة سياسية واقتصادية تندمج فيها الديمقراطيات الفرنسية، والأنجلو أمريكية، مع بعض عناصر من الشيوعية الاقتصادية الروسية، وإذا أخذنا بالاعتبار الخبرة المكسيكية لا نعجب لتأثير هذين الفنانين، لقد لعب الفن دوراً كبيراً مستمراً فى حياة المكسيك وثقافتها الهندية وبخاصة فن التصوير حتى فى البدايات الهندسية المبكرة، وكانت أعمال الفريسك الحائطية الكبيرة لها شأن كبير ابتداء من سنة ١٩٢٠ حيث غطت مساحات كبيرة من الجدران، ليس فقط فى سكرتارية وزارة التربية، بل أيضًا فى

---

(١) Ibid., p. 50.

المدرسة الإعدادية الأهلية، والجامعة الأهلية، والقصر الأهلى، وقصر الفنون الجميلة، وقصر كوارتس Cortés فى كيرنافاكا، وفى مدن مكسيكية رئيسية، وفى أكثر من نصف قرن كل تلميذ مكسيكى عنده فكرة عن هذا التصوير نحو حياة أفضل والذى رسم أمامه فى صور فنية، تكسو الجدران، والممرات، كلها تحرك داخل معاهد التعليم العالية[١].

وليست مصادفة أن يكون جوزى كليمنت أوروسكو (١٨٨٣-١٩٤٩) أكبر الفنانين قدرة على التعبير عن روح وقيم المواطن المكسيكى الأسبانى والهندى، وقد تدرب الفنان داخل حدود المكسيك، وظهرت رموزه فى سقف قبة جواد يلاهارا Guadalaja-ra ويعبر عن الإنسان لا كشىء جامد، وإنما كلهب حى متحرك، كروح مسعور (شديد الهياج) frengied يمثل إله الحب، يعيش فى خطر، ويقوم باختياره، ويتحمل مصيره بدون حلول وسط[٢]، ومن المؤكد أن أوروسكو أخذنا نحو حرية جديدة، حرية البصيرة الجمالية، والانفعالات، والعواطف الفردية، مضافًا إلى ذلك الحرية السياسية، والاقتصادية والنفسية[٣].

ولا يستطيع الإنسان أن يترك لنفسه العنان ليتأثر بقيم أوروسكو دون أن يتذكر ما يدعو إليه زميله رفييرا، إن رفييرا يقول لنا بشىء

---

(١) **Ibid**, p. 51.
(٢) **Ibid**, pp. 55-56.
(٣) **Ibid**, p. 57.

من الثقة، أن المعرفة العلمية من خلال التربية الديمقراطية العالمية، تحرر عقول الناس، ليتقبلوا مفهوماً أكثر صحة عن طبيعة الأشياء، كما يحرر أجسامهم من المرض، ومن الإدمان على المخدرات، وذلك من خلال التكنولوجية التى تطبق على مصادر ثورة الأمة. واتجاه رفييرا يقصد إلى أرفع القيم الإنسانية وأكملها. كما أن الإنسان لا يستطيع أن يتجنب مدى فاعلية آلاف الطلاب الذين يدرسون العلوم الحديثة فى المدرسة المكسيكية الإعدادية الأهلية، وفى الجامعة الأهلية، والمئات فوق المئات من التلاميذ الذين يدرسون الفيزياء، والكيمياء، والجيولوجيا، فى مدرسة المناجم، ومن الواضح أن التلاميذ الذين سيسهمون فى بناء مكسيك الغد، يختارون الديمقراطية الحديثة، والقيم العلمية، التى يدعو إليها رفييرا، إنهم لا ينقادون لفكرة جوزى أوروسكو التى يدعو فيها إلى أن العلم، والتأمل النظرى، يهدم روح الإنسان، كما أنهم لا ينقادون بالمثل لما يدعو إليه رفييرا بأن السلبيات الجمالية، والدينية، لفترة الاستعمار، كلها شر[١].

وهناك اعتبارات تدعم ماذهبوا إليه، فليس هناك تكافئًا أيًّا كان نوعه، بين القيم الجمالية وليدة البصيرة، والحماس، والخبرة المباشرة التى يدعو إليها أوروسكو وبين الجوانب النظرية، والتكنولوجية، والقيم العلمية التى ينادي بها رفييرا، ويصورها بأشكال جمالية لها صداها الإنسانى، فالحضارة المكسيكية القديمة،

---

(١) Ibid, p. 63.

أوضحت عملية التعايش بين الجوانب الهندسية والجمالية، والفلكية، والدينية، والزراعة، التى تتم فى توافق، وبصدى إنسانى[1].

ولاشك أن البيئة، والنمو القومى، لهما تأثيرهما الخاص فى الفن المكسيكي المعاصر، فالمدرسة المكسيكية للتصوير الجدارى، كان نمواً فردياً مرتبطاً بالتحرك، والمعاناة لتحقيق الحقوق الديمقراطية، وكان من أهداف تلك اللوحات الجدارية غرس نوع من الإحساس بالتاريخ، والوحدة الوطنية، أما موضوعات تلك اللوحات الحائطية، فاشتملت على الحياة فى الفترة الهندية قبل الكولومبية، والاستعمار الأسبانى، وحياة الشعب المكسيكى تحت الحكم الأسبانى، وكل الصراعات المضادة للفوضى والديكتاتورية، - ويعتبر هذا الفن بروباجندا وتربية، - ومن بين الفنانين الكثيرين فى هذه الحركة ثلاثة دييجو رفييرا (١٨٨٦-١٩٥٧) Diego Rivera، وجوزى كليمنت أوروسكو (١٨٨٣-١٩٤٩) José Clemente Orozco، ودافيد الفاروسيكيروس (١٨٩٦-١٩٧٤) فقط أعطى رفييرا الصورة الكاملة عن الحياة الشعبية، أما أووسكو فقد عبر عن دراما الإنسان وخطه ومأساته، أما سيكيروس فكان التعبير الملتهب للروح الثورية، وقد لعب الفن الأوروبى دوراً جزئياً فى تكوين المدرسة المكسيكية، حيث مرّ ريفيرا فى مرحلة تكعيبية فى باريس، أما سيكيروس فحقق شيئاً من ديناميكية المدرسة المستقبلية فى لوحاته بالجامعة فى مدينة المكسيك.

---

(١) **Ibid,** pp. 63-64.

وينتمي الفن المكسيكي إلى أرضه[1]، وبرغم شهرة الفنانين الثلاث المذكورين إلا أن هناك عدد من الفنانين الآخرين لهم إنتاجهم، ومميزاتهم، وإن كانوا أقل باعًا في الثورة المكسيكية السياسية، من الثلاث المذكورين منهم: ورفينو تمايو (١٨٩٩- Rufino Tamayo).

دييجو رفييرا Diego Rivera (١٨٨٦-١٩٥٧)

مصور مكسيكي، كان بباريس وقت أن انبثقت النزعة التكعيبية، وقد تعرف على معظم الفنانين الرئيسيين في هذه الحركة، وعاد إلى المكسيك حيث كان شأنه شأن أوروسكو متأثرًا تأثرًا كبيرًا بالسياسة. وفنه المكسيكي يعتمد في عمومه على قاموس نابع من خليط من جوجان، والنحت الأزتك، والمايان، وفي لوحاته الحائطية استعمل رفييرا الفرسك، وقد أعاد إحياء هذه التقنية كما أحيى بعض الطرق القديمة، أما اللوحة الفرسك التي كان قد أعدها لمركز روكفلر بنيويورك، فقد وضع محلها لوحة أخرى بريشة برانجيني Brang-wyn[2]. والفترة التي قضاها بباريس كانت بين عام ١٩١١، ١٩٢٠، وهي فترة جعلته يصور بالطريقة التكعيبية وبعض أثرها يمكن أن يلمح في أعماله الكبيرة، التي بدأ إنتاجها في المكسيك عام ١٩٢٢. والتي كان لها الفضل في بعث مرحلة جديدة في الفن

---

(١) William Gaunt, **The Observer's Book of Modern Art** London: Frederick Warne and Co. Ltd. 1976, pp. 105-106.

(٢) Peter and Linda Murray, **A Dictionary of Art and Artists** Baltimore, Penguin Books, 1963, p. 275.

المكسيكى، وكانت لوحاته مصورة بطريقة زخرفية، ولكن بعناصر دعاية قوية، وتعبر لوحاته عن الحياة فى المكسيك، وعن أحداث فى تاريخها[(١)].

وقد ولد دييجو رفنيرا فى ٨ ديسمبر سنة ١٨٨٦ فى جانا جواتو (Guanaguato) بالمكسيك، وفى الفترة من ١٨٩٨ حتى ١٩٠٤، درس فى مدينة المكسيك، وفى ١٩٠٧ منح منحة للدراسة فى أوروبا، درس فى مدريد ثم فى ١٩٠٩ فى باريس، ارتبط بالتكعيبية، وسافر إلى إيطاليا، وألمانيا، وروسيا، وفى ١٩٢١ عاد إلى المكسيك حيث عهدت إليه حكومة اشتراكية جديدة، ليصور لوحات جدارية كبيرة بالفريسكو، ويعتبر رفييرا المحرك الأول فى بعث حركة الفن التشكيلى فى المدرسة المكسيكية الحديثة، وقد توفى فى ٢٥ نوفمبر سنة ١٩٥٧ فى مدينة المكسيك[(٢)]. وكتبت عنه عدة مؤلفات.

وتقول سارة نيوماير إن إسم دييجو رفييرا يقفز إلى الذهن، حيثما تثار مناقشة حول فن المكسيك، فقد ولد فى حى منجم فى المكسيك ١٨٨٦ وتمكن من الدراسة فى أكاديمية سان كارلوس فى العاصمة، وحينما بلغ الواحد والعشرين سافر إلى الخارج بدأ دراسة أولاً فى أسبانيا ثم سافر إلى فرنسا، وبلجيكا، وهولندا، وإنجلترا،

---

(١) William Gaunt, **The Observer's Book of Modern Art** London: Frederick Warne and Co. Ltd. 1976, p. 138.

(٢) Werner Haftmann, **Painting in the Twentieth Century**, New York: Frederick A. Praeger, Publishers, 1966, p. 414.

وبعد عودة قصيرة إلى وطنه، عاد مرة أخرى إلى باريس عام ١٩١١، واستمر هناك حتى ١٩٢١، كان صديقًا لبيكاسو، وبراك، وجرى، أما أكبر تأثير حدث له فى باريس فكان من أعمال سيزان، وأمضى عام ١٩٢١ فى إيطاليا ليدرس لوحات جيوتو الحائطية، كما درس الموزايكو البيزنطى، ثم عاد إلى المكسيك ليصبح قائداً من قادة حركة النهضة فى الفن المكسيكى، وفن الحائط المكسيكى.

وتستطرد سارة نيوماير: إن رفييرا يتميز بقوة جسمية، وبقدرات ضخمة على المتعة: كان لا يمانع فى أن تعرف آراؤه حتى ولو كانت أراء اليوم تتناقض مع آراء الغد. كان بين حين وآخر عضواً فى الحزب الشيوعى، وكان يخرج ويعوذ بدعاية كبيرة ولوحاته الحائطة زخرفية، وكثير منها يحمل مضامين سياسية وبخاصة تلك اللوحة الكبيرة التى عهد إليه بإنتاجها فى مركز روكفلر عام ١٩٣٣، والتى خسر عقدها بسبب وضعه رأس لينين فى أحد أركانها. وحب رفييرا لعمل لوحات حائطية كبيره يأتى فى القاعة الأولى، لكنه مع ذلك أنتج لوحات على الحامل، كما أنتج لوحات حائطية فى الولايات المتحدة، وكثير منها فى المكسيك(١).

والواقع أن رفييرا تعمق فى تصوير الإنسان، بأوضاع يسيرة مختلفة، ليوضح أفكاره ومعانيه، وأخضع حركاته، وألوانه،

---

(١) Sarah Newmeyer, **Enjoying Modern Art,** N. Y.: A Mentor Book, 1957, p. 214.

وملامحه، للمغازى التى كان يحاول أن يعبر عنها، وبعض تلك اللوحات محمل بالشخصية المكسيكية حيث نتعرف على القبعة الواسعة، والسراويل المميزة، وحركات العمل فى الحقل، والمصنع، والسوق، وفى الوقت الذى كانت تؤخذ فيه الصورة الفنية كهدف فى حد ذاته، كان هو يخضع تصويره لنقل رسالة لعامة الناس، وقد شاهدت بنفسى الزوار المتكاثرون على رؤية لوحاته الحائطية، سواء فى مبنى وزارة التربية بمدينة المكسيك، أو فى قصر الفنون الجميلة، حيث تقبع اللوحة المشهورة، التى كان يود أن توضع فى مدخل مركز روكفلر بنيويورك، وكل لوحاته تحمل نوعًا من الصبر، والجلد، والمثابرة، لأنها إنتاج ضخم، ليس من اليسير إنجازه، وقيل لى وأنا فى زيارة المكسيك عام ١٩٤٨ أن رفييرا كان يعقد ندوات فى فيلته بالمدينة، تقريبًا مرة كل أسبوع، وكان لديه متحفًا خاصًا منتقًا من النحت المكسيكى القديم الذى كان يعشقه.
ولا شك أن رفييرا نوع فريد من الفنانين الذى جعل من فنه ثقافة، ومن موضوعاته أدوات تعبير، ليعلم الناس، ويهديهم إلى ما كان يعتنقه كإنسان تقدمى، ثائر، على كل الأوضاع، التى كانت تسبب التخلف فى المكسيك قبل الثورة، والسمة الغالبة على ألوان رفييرا، هى البنيات، وبعض الألوان المتدرجة التى تساعده فى إيجاد البعد الثالث، ولكل لوحة قصة ـ وموضوع متميز، لا بد أن يكون رفييرًا قد أخذ وقتًا غير قليل، ليحتضن كل موضوع، ويخرجه بالشكل الإبداعى المميز، (شكل ١٠٥).

جوزى كليمنت أوروسكو José Clemente Orozco (١٨٨٣-١٩٤٩)

مضت أربعة قرون على المكسيك وهى ترزخ تحت نظام إقطاعى من حكم القرون الوسطى، متوارث من الغزو الأسبانى، وعلى الرغم من أن المكسيك خلصت من وطأة هذا الاستعمار فى عام ١٨١٠، فإن النظام نفسه لم يبدأ فى الزوال حتى ثورة ١٩١٠، وقد واكب هذا نهضة ثقافية معاصرة، والصور الممتازة التى أنتجها أوروسكو.

وبعد عشر سنوات من الدماء، استطاعت المكسيك أن تستقر فى عام ١٩٢٠ محاولة بناء حياة جديدة، وتضمن هذا الحلم نحو التقدم الاجتماعى التربية العامة للشعب، على نطاق واسع، وكان من بين البرنامج فن من أجل الشعب، يسرت الحكومة المكسيكية حوائط لمصورى الجدران، ومكافآت مكنتهم من زخرفة عدد من المبانى العامة، ومن بين كثير من الفنانين العالميين الذين وضعت أسماؤهم فى البرنامج المبكر، ظهر ثلاثة من بين هذا العدد كقادة وهم: أوروسكو ورفييرا وسيكيروس.

وأول فترة لهذه النهضة لم تعش طويلاً، فالثورة الاجتماعية عانت فى بدايتها، كما أجلت تبعًا لذلك اللوحات الحائطية الثورية لفترة، وبين عامى ١٩٢٤ و ١٩٣٤، نزل مستوى الإنتاج بشكل ملحوظ، وأهم الأعمال أنتجها فنانون فى منفاهم الذى اختاروه لأنفسهم، فقط صور أوروسكو لوحات جدارية فى كلية بومونا بكاليفورنيا

وفى المدرسة الحديثة بنيويورك وفى كلية (Pomona College) دارتموت (Dartmouth college) فى هامبشير الجديدة، أما رفييرا فقد صور لوحاته الحائطية فى سان فرانسيسكو، ودترويت، ونيويورك، وعمل سيكيروس فى لوس أنجلوس، وبوينس أيرس.

وفى عام ١٩٣٤ عند قدوم الرئيس كارديناس (Cardinas) بدأت حركة اللوحات الجدارية فى الانتعاش، وكان أهم تلك الأعمال الذى أنتجه أوروسكو فى مدينة مسقط رأسه جواديلاهارا، فبين عام ١٩٣٦، ١٩٣٩ صور عددًا من اللوحات الجدارية بالفريسك، وكانت بين لوحاته التى لا يشك فيها، على أنها من الأعمال الفنية الرائدة: هذه الأعمال فى الجامعة، وزخارف فى قصر الحكومة، وفى مبنى كبانا (Cabanas) لليتامى.

لقد عاش أوروسكو خلال سنوات الثورة فى المكسيك، وشارك باعتباره فنانًا حربيًّا تحت قيادة كارانزا (Carranas) وشاهد كثيرًا من سفك الدماء، ومذبحة، فبالنسبة إلى وبالنسبة لمعاصريه كانت الثورة شيئًا حقيقيًا لا مراء فيه، ولكن شخصية أوروسكو بطريقة الصوفية الشفوقة وبإحساسه الملتهب بمأساة شعبه وآلامه.. كل ذلك منح فنه طابعه المميز.

وفى قاعة التجمع الكبرى بجامعة جواديلاهارا بدأ تصوير القبة بمجموعة هادئة من الأشخاص تمثل الإنسان المبدع، وتحت هذه وفى الحائط الخلفى، وفى جانبى المسرح، صور استعراضًا للإنسانية المعذبة، والتى يسىء قيادتها الديماجوجيون، وفى جانب

من الحائط الخلفى، صور نفراً من هذه القيادات المتخمة القليلة الإنسانية، مع كتبهم التى استعار منها عبارات غير مخلصة، ليثير بها عدم رضا الجماهير، وفى بقية الحائط ينهض الجائع، والمضروب، من بين ألسنة اللهب، التى أعدت للقضاء عليهم، وباستعراض قوة هذه المنظر الديناميكية، فإن المجموعة الثانية تتحرك بدون توقف ضد المجموعة الأولى بقوة انفعالية مكتسحة.

وفى الكواليس الجانبية للمسرح يظهر شىء من قوة التعبير السيكولوجى، والمأساة التعبيرية، التى تعطى لعمل أوروسكو سخاءه المتميز، فالرسم على الجانب الأيمن، والذى يطلق عليه أحياناً «الضحايا» يتضمن ثلاث أشخاص على شكل أقرب للهياكل العظمية، وكل منها يمتلئ بالبؤس، وأحدها واقفاً، والثانى يركع، أما الثالث فهو طفل ممدد على الأرض، هؤلاء هم فقراء المكسيك، التعساء، الذين كان يحس أوروسكو نحوهم بالشفقة المستمرة، وإشكال الأشخاص تميل إلى التسطيح، ومرسومة أكثر من كونها تبدو منحوتة، وتشريحات الأجسام تجعل العين تتبع ايقاعاتها المأسوية.

أما الضوء المرسل على الأجسام يوحى بنوع الضوء السحرى، الذى يوجد فى أعمال الجزيكو، كما يوحى بذلك الأجسام الطويلة المشوهة، فهولاء الأشخاص مخلقين بطريقة تبعدهم عن النوع المادى الذى نألفه، كما أنهم يستثيرون الناحية الروحية أكثر من استثارتهم لجوهر المادة، ولكن هذه الشخصيات فى «واقعيتها» لا

تقل شأنًا عن شخصيات كوكوشكا، وغيره من التعبيريين، ومثل هؤلاء بدأ أوروسكو بموقف واقعى، ولكنه لم يحد نفسه لحقيقة موضوعية ميتة، فعن طريق المبالغة فى الشكل واللون، كان يصور جوهر الموقف الانفعالى والروحى.

وقد تمكن أوروسكو خلال حياته من أن يصور كثيرًا من اللوحات الحائطية فى المحكمة العليا، والمدرسة الأهلية للمعلمين، وفى المتحف التاريخى الأهلى، وكل منها له أهميته الذاتية، ويقال إن أعظم لوحاته فى قصر الحكومة بواديلاهارا حيث يصعد اسمه إلى مستوى أعظم المصورين فى عصرنا[1].

وجدير بالذكر أن المؤلف استطاع أن يقابل هذا الفنان عام ١٩٤٨ بعد محاولات عدة باءت بالفشل بالاتصال التليفونى، وقد وجده مصادفة فى أحد المتاحف بمدينة المكسيك يراقب نمو إحدى لوحاته الحائطية، وحوله بعض الأسوار، وقد اقترب المؤلف منه برغم الحواجز، وبدأ معه حوارًا بتعريف نفسه، وقد سأل عدة أسئلة من بينها هل هناك حركة حديثة فى الفن فى مصر، فقلت له هناك محاولة لإحياء التراث الفرعونى، وكان فى ذهنى محاولة حامد سعيد وتلاميذه، فقال لى ولكننا فى القرن العشرين وما كان ينفع قدماء المصريين فى وقتهم لا يتمشى مع وقتنا. ولاحظت أن هناك اثنين من المساعدين يكبرون رسمة فوق السقالة، وهو يراقب من بعيد،

(١) Bernard Myers, **50 Great Artists**, New York: Bantam Books, 1957, pp. 228-232.

وكان كما يبدو ضعيف السمع، وعلى عينيه نظارة سميكة جدًا تبين أنه ضعيف الرؤية، كما أنه يبدو وقد فقد ذراعًا أظنه الأيسر، وبرغم كل ذلك ينتج هذه التعبيرات الملتهبة على الجدران، فسبحان الله الذى يعطى بعض الناس بلا حساب، فبرغم كل جوانب الضعف المذكورة، إلا أن طاقته الانفعالية كانت تعويضًا عن كل ذلك، ولهذا تظهر شخوصه ملتهبة أو خارجة من لهب، كما أن له لوحة كبيرة فى قصر الفنون الجميلة بمدينة المكسيك عن الخراب العالمى، حيث يعبر فيها عن أثر الأسلحة الحديثة فى الفتك بالإنسان، بفعل الآلة والعلم الحديث، لعله كان راهبًا يحذر الإنسان من مغبة العدوان على أخية الإنسان.

وقد حذر أوروسكو الإنسان من أن يكون سببًا فى خرابه. واستمر يحذره فى معظم لوحاته الحائطية فى كل ما تبقى له من سنوات يعيشها. وآخر الأيام التى كان ينتج فيها كان يوم عاشه. فبعد ظهر السادس من سبتمبر ١٩٤٩ ولم ينته بعد من لوحة حائطية تجريدية كان يحاولها لأول مرة. وضع فرشاته جانبًا، وفى صباح اليوم التالى وجد مستسلمًا فى فراشه فى آخر نومة له.

وقد أعلنت الحكومة اسمه من الخالدين ودفن بكل الحفاوة والتكريم والشرف الذى منحته له الدولة، أما عن رسمه فى جواديلاهارا، والذى يتكون من أربع طوابق، فقد أصبح الآن متحفًا أهليًا، وبنى له متحف فى مدينة المكسيك ليضم أعماله، ولكن

النصب الذى سيبقى له إلى ألف سنة قادمة، هو مجموعة اللوحات الحائطية التى صوره بالفريسك، على جدران عدد كبير من المبانى فوق أرض بلاده، والتى ستبقى لرفاقه من مواطنيه المكسيكيين وللعالم بأسره(١).

دافيد الفارو سيكيروس David Alfaro Siqueiros (١٨٩٦-١٩٧٤)

واحد من أهم قادة الحركة التشكيلية فى المكسيك. ولد عام ١٨٩٨ فى شيهواوا (Chihuahua) بالمكسيك. وكان غاية الاهتمام بمتاعب الناس، ومآسيهم، فى أنحاء العالم. ومن بين إنتاجه لوحته المشهورة «صدى استغاثة» وهى عبارة عن صرخة احتجاج ضد الحروب التى تنزل بالقنابل على الأطفال وتهدم المدنية. وقد عاش الفنان رعب الحروب ومآسيها كخبرة مباشرة حينما كان صبيًّا لم يجاوز الستة عشر من عمره، حيث كان يعمل كقارع طبل فى الثورة المكسيكية. وقد وصل إلى رتبة ضابط فى النهاية. وبعد أن أمضى منحة لمدة عام لدراسة الفن فى الخارج، عاد إلى المكسيك ليلعب دوره فى بداية حركة التصوير الحائطى الكبيرة، وكان من أول الناس فى استخدام الدوكو كبديل للألوان الزيتية، وظل يستخدمه لفترة طويلة.

ويرى سيكيروس أن الفن بدلاً من أن يستخدم كأداة لنقل رسالة مثالية محددة، يجب أن يستند على أسس جمالية، فى الوقت الذى

---

(١) Sarah Newmeyer, **Enjoying Modern Art,** N. Y.: A Mentor Book, 1957, p. 220.

يعبر فيه عن روح العصر الذى يعيش فيه الفنان ويعمل، وسواء أكان الموضوع تاريخاً لألف سنة مضت، أو لحادثة أخذت طريقها منذ بضع ساعات، فإن القطعة ستكون فنًا للماضى أو الحاضر ولكن لكل الأزمان[1].

وقد درس سيكيروس فى مدرسة الفنون بمدينة المكسيك، وأخذ دوره فى الثورة المكسيكية، وبين عامى ١٩١٩ - ١٩٢٢ سافر للدراسة فى بلجيكا، وفرنسا، وإيطاليا، وأسبانيا وعاد إلى المكسيك، ويعتبر طرازه ممثلاً للواقعية الاجتماعية مع عناصر سيريالية(٢) ويلوح هذا فى لوحته يوم الحرية(١٦ ٣٨ قدم) أنتجها عام ١٩٤٥ وهى تصور امرأة فى حالة إصرار تحطم السلاسل والقيود، ولها أيدى متعدده قابضة على السلاسل المثقلة بكرات من الحديد، بينما يظهر الجندى الممثل للقيود وقد سقط فى ثبات على الأرض، فى حين أن المرأة التى ترمز للحرية تنطلق من عقالها إلى الأمام، وهى تئن فى صراعها للمقاومة، وتظهر العضلات بصورة مبالغ فيها تبين تشريح الأصابع، والعضد، وأحبال الرقبة، والألوان صاخبة مليئة بالأصفرات والأحمرات، والأضواء الموزعة، بما يخدم مسرح الصورة، وتبدو الصورة أكثر من أبعاد ثلاثة، إذ تلوح أبعاد أخرى فى الخلفية، وهذا ما نجح سيكيروس فى تجسيده وأعطى له

---

(١) sarah Newmeyer, **Enjoying Modern Art,** N.Y.A Mentor Book, 1957 pp. 214-215

(٢) Werner Haftmann, **painting in the Twentieth Centnry,** N.Y:fredreick A prager, publishers, 1966,Volone,p.418

قوة مبالغ فيها لكنها من أهم مميزاته الفنية فى القرن العشرين، وبخاصة فى منهجه باستخدام مسدس الدوكو، وهو أمر غير مألوف فى التصوير بمعناه التقليدى لكنه نجح فى استخدامه فأخرج لوحات تتميز بالتقنية البراقة، ذات السطوح اللامعة. (شكل ١٠٤).

روفينو تمايو Rufino Tamayo (١٨٩٩-)

ولد ١٨٩٩ فى واحكا Oaxaca بالمكسيك، وفى ١٩١٧ انتظم فى الأكاديمية فى مدينة المكسيك وقد تأثر فى تكوينه بالمدرسة الفرنسية الحديثة، وبالتقاليد المكسيكية والفنون الشعبية، وعهد إليه فى عام ١٩٣٣بلوحات جدارية فى مبنى الموسيقى بمدينة المكسيك ثم عين مدرسًا فى أكاديمية المكسيك، وفى ١٩٣٨ انتقل إلى نيويورك، صور لوحات حائطية فى مبنى كلية سميث فى نورثهامبتن بالولايات المتحدة. وفى ١٩٥٠ قام برحلته إلى أوروبا وعاش فى باريس[١]، ولقد بنى طرازه على خليط من الفن ما قبل التاريخ الإقليمى، والفن الأوروبى المعاصر، ويعتبر فى اتجاهه تعبيريًا وسيرياليًا واستعارته لبعض العناصر الأوروبية أعطاه مركزًا مرموقاً فى بلده [٢].

وفى فجر حياته دخل تمايو أكاديمية سان كارلوس، لكن خياله تفجر نتيجة اطلاعه على مجلات الفن لمدرسة باريس فى التصوير،

---

(١) **Idib,** p. 421

(٢) peter and Linda Murray,**A Dictionary of Art and Arists,** Balti-more: penguin Books, 1963,p.312

وبخاصة ما احتوته من صور كل من بيكاسو وبراك. كان هذا هو الاتجاه الذى رغب فى أن يختطه لنفسه، وكان لذيه إلهام الحكمة ليرى فى الفن المكسيكى القديم الصلة القريبة من الفنون التقدمية الحديثة أكثر من الصلة بينها وبين الفن التقليدى، الذى كان يزاوله فى أكاديمية سان كارلوس. وفى كنوز الفن ـ الفن قبل الفترة الكولومبية، فى المتحف الأهلى للفنون بمدينة المكسيك، استطاع أن يتوغل بعمق فى الأحساس بفن المايا، والأزتك، والترسكاييين، وغيرهم من فنون الحضارات التمهيدية وبينها حضارة أجداده الزابوتين zapotecs كما أنه أتاح لنفسه الفرصة لينعم برؤية أعمال المصورين الفرنسيين فى مستنسخات بالألوان، وأحيانًا بالاطلاع على القليل من الأعمال الأصلية التى كانت تصل إلى المكسيك.

هذه المصادر المختلفة كونت جذور موهبة تمايو والتى نمت إلى طراز فردى متكامل، يختلف عن كل مصدر كان يأخذ منه. إن أشكاله نصف تجريدية، مليئة بالألوان، ويستخدم بوجه خاص الألوان الزيتية، المستمدة من أرضه أو يستخدم بالتة كثيرة الألوان لكنها غنية، وبجانب لوحاته الحائطية فى كلية سميث أنتج تمايو لوحات كلية أريزونا، لكنه كان يعتمد على الصور المتوسطة الحجم، وعلى ذلك استطاع العالم خارج نطاق المكسيك أن يستمتع بنماذج من أعماله باعتباره نموذجًا للفنان المكسيكى المعاصر.[1]

ومن بين أعماله «امرأة تسعى للوصول إلى القمر» ويظهر فيها

---

(١) sarah Newmeyer, Engoying Modern Art,. N.Y:A Mentor Book, 1956, pp. 213-214

الهرمى لامرأتين تمتدان بجسديهما بميل فى اتجاه القبض على القمر، والفكرة سيريالية تمتلئ بالخيال، وتحمل من التحريفات، والشفافية، والحركة، والاتزان، وما يؤكد الحس الحديث عند تمايو، فالصورة تمتلئ بالحس الشاعرى والجو الرومانتيكى الحالم.

الفصل الحادى عشر

فـــــن العـــامـــة

الخطوط العريضة للحركة:

فن العامة (pop Aet) انتشر فى إنجلترا وأمريكا بعد عام ١٩١٠ تقريبًا، واسمه يدل عليه، إذ أن محور اهتمامه ما يشغل عامة الناس فى حياتهم اليومية، أو هو دعوة لأن يلعب الفن دورة عند ربة البيت، والموظف فى المصلحة، وسائق التاكسى، ورجل الشارع عمومًا، ولعل السبب الرئيسى فى هذا الفن هو الانغلاق الذى حدث للفنانين التشكيليين على أنفسهم، وانعزالهم التدريجى عن الجماهير، وصرف كل اهتماماتهم إلى قضاياهم الفنية، التى يحسونها كمتخصصين، بصرف النظر عن مدى شعبية ما يصلون إليه، وتأثيره فى حياة الرجل العادى.

ولذلك بدأ الثوار من أصحاب نزعة فن العامة، من أن يستثيروا مجالات فى التشكيل لم تكن تأخذ الاهتمام المناسب فى حياة الفنانين، وقد استقوا هذه الاهتمامات من المعيشة فى عصر

تكنولوجى يعمل كل من الرجل والمرأة فيه جنبًا إلى جنب، ويمارسون شتى أنواع الوظائف وتطغى المكينة فى تكييف الحياة، حتى أن شكل المنزل، وكيان الأسرة، وحرية الفرد، بدأ كل منها يتأثر بطبيعة الحياة التكنولوجية فى القرن العشرين، و لذلك اتخذ فن العامة من الموضوعات التى تشغل الجماهير، وخاصة الجماهير فى إنجلترا، وأمريكا، مادة للتعبير أحيانًا بلا تحريف، أو تحويل، كالاهتمام بشكل سندوتش الهامبورجر، فهو يحتل الغذاء الرئيسى المنتشر بمعناه الشعبى، عند كل فرد من أفراد المجتمع الإنجليزى أو الأمريكى، ويصور السندويتش بالألوان، ويوضع فوقه الأصفر الذى يرمز للمستردة، أو ينحت الهوت دوجز بشكل ضخم كرمز لهذا الاهتمام.

ولأن كل سيدة تهتم بالسوبر ماركت، أو أسواق المجمعات حيث تظهر إعلانات المعلبات المتكررة، كما يتعامل كل شخص فى عطلة نهاية الأسبوع مع محطات البنزين فى الطرق الطويلة ، ويرى إعلانات السينما، والإعلانات عن السجائر، والخمور. والملاهى. وترويج السلع المختلفة، وبخاصة المشروبات : كالكوكا كولا، أو السفن آب. أو المعلبات المختلفة. . كل هذا اتخذ منه الفنانون الذين ينتمون إلى هذه النزعة مادة للتعبير.

وفوق كل ذلك لم يهتم بعضهم بحيل فنية، أو بتحريفات، أو يكلف نفسه عملية النقل الحرفى لأنواع هذه السلع، فأحيانًا يكتفى

بقصاصات من أصول الإعلانات، ويولفها فى تكوين جديد، عله بذلك يتقرب إلى الشخص فى حياته اليومية ،ويجعل للفن دورًا فى حياته، دون أى انعزال.

وفن العامة يشير إجماليًا إلى نزعة، لوحظت فى عام ١٩١٠، تتعرض من ناحية الشكل بنقد حياة الإنسان المعاصر، وذلك باستخدام الصور الشعبية المتداولة، والإعلانات المشهورة. أو الفتوغرافيات، أو صور نجوم السينما، وأنواع ملفتة من التصميمات، والأقوال الشائعة، كمادة للتصوير والتوليف، وهذه النزعة تشبه فى مدخلها السخط الذى بدأت به الدادا ثورتها على ما كان شائعًا، حوالى ١٩٢٠، وتستثير شكلا من السخرية(١).

وفن العامة كان أكثر تبلورا فى الخمسينيات ولعل المصطلح بدأ بفكرة الشعبى popular تصادف أن ظهر فى كتالوج فى أحد المعارض اللندنية، ويقال إنه كان فى كتالوج النحات بولوتزى(paolozzi) وفى هذا المعرض عرضت قصاصات من النوع الشعبى، واستخدمت أجزاء مثيرة، واستعارات من الواقع، وكان لها تأثير على صغار الفنانين من الشباب فى إنجلترا، والذين يستخدمون مواهبهم اليومية فى هذا الاتجاه، وفن العامة فى حالته الديناميكية، يشاهد اليوم فى الولايات المتحدة الأمريكية، واستثير بشخصية ملفتة كشخصية مارسل دوشامب، وحاول الفنان الناشئ روبرت روشنبرج فى

(١) william Gaunt, **The Observers Book of Modern Art,** London: Frederick Warne & co. Ltd., 1976, p. 116.

النصف الثاني من عام ١٩٥٠أن يجمع فى صورة واحدة عناصر من مصادر مختلفة(heterogeneons) متضادة وذلك بقصد خلق معنى جديد مفاجئ. وما أن لبث جاسبر جونز(Jasper johns) أن لحقه فى الطريق ،وكان هدفهما أن يستخدما كل شئ يستعمل فى الحياة اليومية. والذى لا نعيره أهمية لأنه مألوف لنا. وتتحول الرؤية المبتذلة اليومية إلى صورة مزدوجة، ترتبط أحدها بتلقائية الحياة، وترتبط الأخرى بالعنصر المفاجئ غير المتوقع، محاولة إضاءة الرؤية للمتفرج العادى، وجعل عينه قادرة على الملاحظة، فيما يشغلها فى الحياة اليومية دون أن تدرس.

ومن الطبيعى أن تحشر فى أشكال فن العامة كل أنواع الإعلانات وأشكال الخراب، والجنس، والرياضة، والقتل، ويحاول فنان العامة أن يشكل من كل هذه المتناقضات التى يمر عليها الإنسان فى حياته اليومية، عالمه الفنى المثير، يضعه الفنان أمام المتفرج الذى يعيشه لعله حقًا يمتعض منه، وينقده، ويحاول تعديله، واستخدم روشنبرج (Rauschenberg) أحيانًا الشاشة الحريرية، ليكرر تفاصيل غير مرتبطة مستمدة من «الفن والحياة» على سطوح تكون أحيانًا ضخمة، ولكي يمكن الربط بين التفاصيل المكررة، كان يمر عليها ببطش من الألوان. كما يفعل دى كوننج (de Kooning) فى لوحاته التجريدية التعبيرية.

وكانت فكرة إدخال صور فتوغرافيه، أو شرائح من صور

المجلات مجرد إدخال الحقيقة الفتوغرافية سافرة، داخل التكوين لمحاولة إقناع الرائى بالحقيقة، من الأمور التى سادت فى فن العامة، وكان لها وقع، واستخدمها جاسبر جونز Jasper Jones فى معالجته لبعض صوره. فاستخدم العلم الأمريكى أحياناً، وخريطة العالم أحيانًا أخرى، كمادة ضمن تعبيره، استخدم جيم دين(Jim Dine) أدوات التفصيل على قماش التصوير، أما الدنبرجOldenburg فصنع قوالب من الجبس من كل أنواع الغذاء، والخضروات ووضع هذا النسخ فى ثلاجات رخيصة، مكونًا طبعة خاصة من سوبر ماركت، وحينما استخدم الفنانون هذه المنتجات من الواقع، أعطاهم هذا نوعًا من الشاعرية، ولم يكن يظن أن ميادين: مثل إعلانات السينما، أو شركات الصور الكارتون المضحكة التى تصمم للأطفال، فى المجلات الأمريكية، والمتداولة مع كل شخص - وبخاصة النصف المثقف، وقصص السوبرمان، كل العالم المرئى المصمم لجماهير الناس، ولم يكن أحد يتوقع أن يصبح هذا العالم مادة للفنان التشكيلى فى القرن العشرين(١).

ومن بين مواد التعبير المستخدمة فى فن العامة اللعب التى تستخدم فى التسلية والترفيه فى الراديو، والتليفزيون، والصحف المصورة، والسلع الهامة، كالثلاجة، والسيارة، ومحطات البنزين فى الطرق الطويلة، وأنواع معلبات التغذية، والهوت دوجز والجيلاتى،

---

(١) werner Haftmann **painiting in The Twenteith Century** Nerw Yok : Fredrick .A.paeger, publishers 1966,pp.375-376

والفطيرة وأوراق العملة، ونوع الموضوع وطريقة استخدامه فى فن العامة ليس من النوع التقليدى، بل لعل الفن التشكيلى لم يلجأ لهذا الاستخدام من قبل، فالواقع ليس تقليدياً، والحقيقة أن المحاولة هى مزيج من ربط المجرد بالمحسوس، بطريقة جديدة، تخلق واقعاً جديداً، ولكنها محاولات تعمل بوعى وفى صف كل تجارب الفن الحديث منذ وقت طويل حتى الآن[1]، (انظر الأشكال من ١٠٦ إلى ١٠٨).

اندى وارهول Andy Warhol (١٩٣٠ -   )

ولد فى فى بتيسبرج بأمريكا من المحتمل ١٩٢٨ أو ١٩٣٠ درس فى معهد كارنيجى للتكنولوجيا فى بتيسبرج من ١٩٤٥-١٩٤٩ ثم انتقل إلى نيويورك حيث عاش منذ هذا الوقت. فى أثناء عام ١٩٤٥ عمل كفنان تجارى، وكان ناجحاً جداً وحصل على ميدالية من نادى مديرى الفن، عن إعلانات للأحذية عام ١٩٥٧، وقد أقام عدة معارض فردية خاصة، ونشرة عدة كتب عن الرسم لموضوعات متنوعة (عن القطط والصبية) كانت حياته فى هذه الفترة مستقرة، وجمع قطعاً فنية مع الاهتمام بوجه خاص بالذوق السيريالى. فى سنة ١٩٦٠ بدأ ينتج صوراً شأنه شأن روى لتشزستين مؤسسة على الشرطان الكوميدية Comic strips والإعلانات، ومن بين هذه دك تراسى Dick Tracy الذى أنتجها ١٩٦٠، والتى مازلت تأثيراً تجريدياً

(١) Simon Wilson, Pop, London: Thames and Hadson, 1974, p. 5.

تعبيرياً، والصورة إلى حد ما غامضة بسبب تأثير علامات الفرشة، ونقط من عجينة التصوير تتساقط فوق وجه تراسى، وزميله، عالجها كالشرطان الكوميدية.

وتدريجياً استطاع وارهول أن يتجنب تأثير الشرطان الكوميدية، وخيالها، وبدأ يؤسس أعماله على صور شعبية اختارها بذوقه التشكيلى. ومن صفات وارهول التعبيرية الوضوح المغالى فيه، وخاصة فى استخدامه «شوربة كامبل» و «الكوكاكولا» وبعض الشخصيات الشديدة الشهرة مثل «مارلين منرو»، و «اليزابيث تايلور»، وبعض الصور المشهورة مثل «موناليزا» وكذلك العناصر المألوفة مثل أوراق الدولار، وأوراق الصحف، وحينما تكون الصورة الذاتية المختارة غير مألوفة، مثل صدام السيارات، والكراسى الكهربائية، وأشكال السباق، وانفجارات القنبلة الهيدروجينية إلخ. إنها كثيراً ما ترتبط بنوع من الصور المألوفة جداً فى أساليب الدعاية الجماعية، واختيار هذه الصور هو إعطاء تأثير مباشر حتى أكثر من اتجاه ليشتنستين، أن الفنان ليس لديه اهتمام بتصوراته وليس له تعقيبات، وهذه التصورات ليس لها أهمية خاصة.

وفى عام ١٩٦٢ استخدم وارهول الشاشة الحريرية لإيجاد صور متكررة، وأمعن فى هذه التقنية لإيجاد صور فوتوغرافية متكررة بأساليب ميكانيكية، ومارس وارهول الطباعة اليدوية، وساعده فى ذلك مساعدون تحت إشرافه، وفى اتجاهه هذا كان يحاول إنتاج فن

مبنى على الصور الشائعة المتداولة، وتكراراته جعلت الصور تبدو عديمة المعنى، لكن المعنى الذى اكتسبته كان شيئاً مخالفاً، فالتكرار كان له مكانة إيقاعية تذكرنا بتكرار التفاح فى أعمال سيزان، وأصبحت الشاشة الحريرية أداة تعبيرية لها مكانتها عند وارهول، ظهر معها أنواع من الملامس، على أرضيات من الألوان، ولم يستخدم ألوانا مباشرة من العلب، ولكنه كان يخلطها ويجربها ليصل إلى التأثير المناسب قبل التطبيق، وتكرار الأشكال فوق الأرضية كما حدث فى لوحة «مارلين منرو» أو «الموناليزا» ١٩٦٣، وأهم إضافة لوارهول هى ألوانه، وإمكانية النظر للوحاته كسطوح ملونة، لها تأثيرها كما لو كنت تنظر إلى لوحة من إنتاج مونيه أوماتيس[١].

جاسبر جونز Jasper Johns (١٩٣٠-   )

يعتبر جاسبر مصوراً أو نحاتاً، حوالى ١٩٥٥ بدأ فى إنتاج لوحات لعناصر وصور من النوع المنتشر بعضها يحوى العلم الأمريكى وفيما بعد استخدم خريطة الولايات المتحدة، والأعداد، وكان يضع صورة العلم لتحتل فراغ الصورة، ويحاول أن يجنب الرائى أنها صورة لعلم على أرضيته، وفى نفس الوقت كان العلم عبارة عن تصميم تجريدى ويستخدم جونز ألواناً أحياناً قريبة من العلم الأصلى، وأحياناً بعيدة عنه، وهو يجمع بين العنصر المألوف، وبين التصميم التجريدى الرصين، وهذه ميزة لفن العامة.

---

(١) Simon Wilson, pop, London : Thames and Hudson, 1974, pp. 13-18.

وقد أقام تمثالا من معلبتين عام ١٩٦٠ وتربط العلبتين بالأصل لكن برغم ذلك ففيهما حس بالنحت.

روى ليشتنستين Roy Lichtenstein (١٩٢٣-   )

بدأ دوره كمصور حوالى ١٩٥١، بصور هى إعادة ترجمة لأعمال بعض فنانى الغرب مثتل رومنجتن (Remington) مع الاهتمام بموضوعات رعاة البقر، الهنود، حوالى ١٩٥٧ تحول عمله إلى تجريد تعبيرى على الطريقة السائدة، ولكن حوالى ١٩٦٠، بدأ يضمن أعماله بعض الصور الفكاهية، الميكى ماوس، ورونلد دك، ويجز بونى. بدأ الاهتمام باستخدام الإعلانات وصور الشرطان الكوميدية، والتى أعطته شهرة فى نيويورك، كأحد مشاهير فن العامة، ولما سؤل عن سبب استخدام العناصر التى ليست جمالية من الدرجة الأول، كان يقول أنه تقبلها لأنها موجودة أمامه فى العالم.. فهذه العلامات، وشرطان الفكاهة، موضوعات مثيرة، وهناك أشياء جد مثيرة، وحيوية، ومستخدمة، ولها قوتها الفن التجارى، ولوحته امرأة فى الحمام ١٩٦٣، تبين قدرته على تنظيم المادة الخام، سواء أكانت غفلة أو مليئة بالحيوية، تنظيمها فى وحدة قوية متوافقة التراكيب، وهو يوفق بين الموضوع بمصدره الشائع الفكاهى، ومقومات التصوير من لون، وخط، ومساحة، وتكوين[١].

والحقيقة أن أعماله شديدة العنف والصراحة، وتحمل قوة

---

(١) Ibid, pp. 9-10.

الإعلان، وتجمع أحياناً بين الكلمات، والرسوم، بملامس وألوان صاخبة، هى من طبيعة فن الإعلان ذاته، وكثيراً ما يستخدم فيها الألوان الأساسية، الأحمر، والأصفر، والأسود، والأبيض، ويؤدى الأسود، دور التحديدات للأشكال المرسومة.

الفصل الثانى عشر

مقدمة فى النحت المعاصر

مدخل: حين يتطرق الكاتب إلى فن التصوير فى القرن العشرين، ويجد فيه تلك المداخل المتعددة التى تبحث عن مجالات متنوعة للرؤية الفنية، يظهر تميز هذا العصر بتكنولوجيته الرهيبة، وبصراعاته المختلفة، لجعل حقوق الإنسان ميسورة، والتى ظهر من استعزاضها مدى حرية المصور فى القرن العشرين ليأخذ طريقه غير معتمد سوى على البحث التشكيلى، وتفاعله مع الجماهير، أصحاب المصلحة فى اقتناء الأعمال الفنية، والعيش معها فى أماكن العمل، أو فى المتاحف، أو البيوت.

والحقيقة لايجب أن نترك هذا المجال دون أن نشير إلى التعبيرات النحتية التى أخذت بدورها طابعاً مميزاً فى القرن العشرين، يختلف عما سبق فى قرون ولت، ومما يلفت النظر أن عدداً كبيراً من قادة التصوير كانوا هم أنفسهم نحاتين أمثال: بابلو بيكاسو، وهنرى ماتيس، وجورج براك، وإميدو موديليانى، ومارينو مارينى،

وجوان ميرو، وألبرتو جياكوميتى، وماكس إرنست، وفيكتور برونر، ومارسل دوشامب، ولازلو ماهولى ناجى، وجوان جرى، وغيرهم، ويمتد النشاط الخاص بممارسة التصوير والنحت إلى المدرسة التأثيرية بل إلى عصر النهضة، ولكن حيث أن اهتمامنا منصب على المدرسة الحديثة، فنجد من التأثيريين الذين مارسوا النحت: بول جوجان، وإدوارد ديجا، وأوجست رنوار، وبيير بونارد.

لكن من أهم النحاتين الفرنسيين الذين تأثر بهم : محمود مختار فى مصر شكل النحات أوجست رودان وهذا يعتبر طليعة للنحت المعاصر، لكنها طليعة واقعية، وخاصة فى تمثاله المفكر، أو تمثال القبلة، حيث ضمن هذه الأعمال الانفعالات السيكولوجية، ونبض الفنان، ومختلف التفاصل حتي عروق الأطراف.

النحت الذى عرفناه مع مايكل أنجلو، ودوناتللو، كان يخوض التعبير مع الاهتمام بالواقعية البصرية، وكانت موضوعات التماثيل والرليف ترتبط إلى حد كبير بمثالية دينية، كتمثال موسى. أو دافيد، ومع رودان كان الاهتمام مستمراً بروح مشابهة مع تغير موضوعات الاهتمام بتجسيده تمثال المفكر. والقبلة، وبلزاك، مع الاهتمام بالواقعية البصرية، برغم أنه كان يعيش فى الفترة التأثيرية. والتى كان يخطؤه البعض على أنه أحد زعمائها، لكنه كان فى الحقيقة امتداداً للتقليد الواقعى بنفحة شخصية، لها مقوماتها الذاتية وقيمتها، وأوجست رودان (١٨٤٠-١٩١٧) Auguste Rodin تظهر رومانتيكيته الشديدة فى تمثال القبلة، وهو من أهم تماثيله المشهورة

شأنه شأن تمثاله «المفكر» وتمثال القبلة من مقتنيات متحف التبيت بلندن، ويتميز بأنسياب سطوحه، التى توضح العلاقة بين الجنسين فى لحظة من لحظات النشوة مع العناية باستخدام الفراغات داخل النحت بطريقة محسوسة، وأهم شيء فى التمثال ما يتضمنه من شحنة انفعالية، ويقال إن التمثال بالحجم الطبيعى محفور فى رخام أبيض، ويؤكد رودان القبلة على أساس تقابل الشفاه، وصلة الالتصاق بين الجسدين التى كانت رقيقة وخفيفة، كما لو كان الرجل يخشى «حين تأمل ظهره» أن يتوغل أكثر من ذلك، وفى أسفل التمثال أربع سطور من بودلير «الجمال». التى فيها يرتبط الحب، والجمال، والألم، وتشكيل التمثال يتبع منهجاً تقليدياً اتبع فيه رودان سلفه مايكل أنجلو، وبخاصة فى تمثاله العذراء، ورأس المسيح فى حجرها، فى كنيسة سانت بيتر، من الطبيعى أن يكون اتجاه التكوين والعلاقة ين ألجنسين مقلوبة، فالاتصال بينهم معبر عنه بقبلة، بدلاً من نظرة، لكن الحجم، والتركيب، والتركيز على الانفعالات يكاد يكون متقارباً.

والناحية الرومانتيكية المغالى فيها تظهر فى الاهتمام بالقبلة، كإفصاح عن الجانب الجنسى وترابط الجسدين فى إيقاعات متقابلة بين العضلات، والسيقان، والأطراف، وميل الجسد على الآخر فى شكل هرمى. يبين وحدة التمثال وواقعيته المتماسكة»[١].

وينقلنا رودان إلى امتداد اتجاهه محلياً ممثلا فى الفنان الوطنى

---

(١) Michael Compton, Auguste Rodin, The Kiss, London: The Tate Gallery, 1978.

محمود مختار (١٨٩١-١٩٣٤) الذى له متحف خاص بالقاهرة وقام بعمل تماثيل سعد زغلول الموجودة أمام كوبرى قصر النيل وفى الإسكندرية، كما قام بعمل تمثال نهضة مصر شكل ١١٢، وغير ذلك من أنواع الرليف التى تحوى مواقف وطنية للزعيم سعد زغلول، وله أيضاً تمثال الخماسين، وبائعة الجبن، وزوجة شيخ الهلد، والفلاحات، والماء، والخروف. ويعد محمود مختار ثروة وطنية، لأنه استطاع أن يهضم التراث المصرى القديم، الممثل فى النحت، وكذلك التراث الأوروبى الممثل فى روداn ومايكل أنجلو، ودوناتللو، ويعيد إخراج ذلك بسمات تحمل الأصالة المصرية، لكن اتجاهه كان واقعياً، ورمزياً مع قدرة على إدماج التفاصيل فى كليات عامة معبرة، فيها خصائص العمارة، أحياناً، وحيوية الحركة أحياناً أخرى.

هذه الأرضية تمثل الاتجاه الذى كان سائداً فى بداية القرن العشرين، لكن مع بروز المدار التكعيبية، والسيريالية، والتجريدية والتركيبية، ظهرت اهتمامات جديدة جعلت النحت فى المجال العالمى يتخذ مساراً مغايراً للواقعية البصرية، وذلك استناداً إلى أنواع من التراث غير التى كان يعتمد عليها روداn، ومحمو مختار، ويمكن تلخيصها فى النقاط الآتية:

١- الفن الشرقى.

٢- الفن الأفريقى (شكل ١).

٣- الفن البدائى (الفن الشعبى، فن الطفل، الفن الساذج).

٤- فن ما قبل التاريخ (وبخاصة الحفر النيوليثى).

٥- فن ما قبل الفترة الكولومبية فى أمريكا.

٦- الفن الأغريقي المبكر والاتروسكان.

٧- الفن المسيحى المبكر (الفن الرومانسكى خاصة)[1].

الذى ظل فى اتجاه روادان ومحمود مختار، المحافظة على الواقعية البصرية مع مزيد من الانفعالات، والاهتمام بالإيقاع، والحركة، مع عدم الخوض فى تحريفات ملفتة هم: ولهم لهمبرك Wilhelm Lehmbruck (١٨٨١-١٩١٩)، وارستيد مايول Aristide Maillot (١٨٦١-١٩٤٤)، وجاكوب ابشتين Jacob Epstein (١٨٨٠-١٩٥٩) ومن التأثيريين ادجار ديجا Edgar degas (١٨٩٦-١٩١١)، واوجست رنوار Auguste Renoir (١٨٤١-١٩١٩).

لكن التحريفات الكثيرة اندلعت مع بزوغ مدارس التصوير المعاصرة وفى مدينة انتورب ببلجيكا حديقة كبيرة. خصصت لأكبر مشاهير النحت فى العالم المعاصر، وقد تمكن المؤلف من زيارتها فى هذا الصيف[2]. وشاهد النماذج المنتقاة المعروضة، والتى تبدأ بعمل من أعمال روادان وتنتهى بنحت حديث استخدم فيه مواسير

---

(١): Herbert Read, A. Concise History of Modern Sculpture, New York : Frederick A. Praeger, 1966, p. 43.

(٢) اغسطس عام ١٩٨١.

البلاستيك وبعض الخامات التشكيلية الحديثة، ولانستطيع فى فصل موجز كهذا أن نغطى كل اتجاهات النحت السائدة، لأن الموضوع غزير ويحتاج إلى مجلد واسع ليسمح بالتحدث عن كل فرد، ولعلنا نقصر حديثنا عن بعض أعلام النحت، الذى وجد فيهم الكاتب خصائص مثيرة مليئة بالإحساسات، ومتدفقة بالمعانى، وتحمل رؤى جديرة بالاعتبار، وسنسرد موجزاً عن كل منهم:

هنرى مور Henri Moore (١٨٩٨-   )

يجمع بين الجانب البصرى والجانب الإيحائى التجريدى، المعتمد على العضوية، له تماثيل بصرية (كرأس فتاة) التى نحتها فى عام ١٩٢٣ ، وهى من مقتنيات متحف بويمانز بروتردام والرأس تحمل أنواعاً من السطوح الجرداء المتدرجة، كما يبدو بناء العينين، والأنف، والفم، بإيقاعات فريدة، تردد بعضها البعض مع الأذنين - ويتألق هنرى مور فى تمثاله البرونز والذى يعرض ضمن مجموعة متحف مدليهم للهواء الطلق بانتويرب، والذى أنجزه عام ١٩٥٢ والتمثال مكون من شخصيتين تجريديتين، برقبتين ممتدتين، ووجهين مثقوبين تحوى كل وجه ثقباً يمثل عيناً، وكل جسم تندمج فيه تفاصيله وتظهر الكتل المنسابة التى تكون كل شخص، كما أن ميل الرأسين يعطى نوعاً من التعبير يجعل الشخصين يحملان وميض الحياة (شكل ٩٦).

مارينو مارينى M. Marini (١٩٠١-١٩٨٠)

ونقدم تمثاله الفارس متحف بويمان بروتردام، ويلاحظ فيه ثبات الجواد، وامتداد رقبته ورأسه، ويمتد الجسد الذى يحمل الفارس المتعامد على جسد الحصان بذراعين تقتربان فى اتجاه اليدين، بينما رأسه المستديرة ترتفع إلى أعلى، والفارس، وذراعاه، كلها فى اتجاه متعامد على سطح جسم الجواد الممتد باتجاه أفقى، والتمثال غاية فى الصلابة، ويتدفق بالمعانى الرمزية، ويجمع الكليات دون تفاصيل تشريحية كثيرة، وبنفس الطريقة ولكن بتأكيد آخر للحركة: حيث يمتد جسد الفارس إلى الأمام وتنحنى رأس الجواد إلى أسفل، بينما يحرك مارينو أرجل الفارس وأرجل الجواد والذراعين بأسلوب إيقاعى، يكمل كل تفصيل التفصيل الآخر، ويؤكده، وقد صنع التمثال عام ١٩٤٧ بمتحف الفن الحديث بميونيخ، ومارينومارينى من قادة الحركة التعبيرية فى النحت الحديث والتصوير، (شكلا ٣٩، ٤٠).

ارستيد مايول Aristide Maillol (١٨٦١-١٩٤٤)

ويمثل امتداداً واضحاً للنزعة الكلاسيكية المحافظة مع نعومة وانسياب فى شخصيات تماثيله المختلفة، منها تمثال امرأة جالسة (عام ١٩٠٠) معروضة فى قصر طوكيو بباريس وأهم خصائص التمثال الملمس والصفة الحسية التى تعطى كل تفاصيل جسد الفتاة العارية نعومة وإيقاعات مميزة، ولمايول تمثال بحدائق تويلارى بباريس (Jardin des Tuileries) والتمثال لامرأة مضخم فى ثدييها

والفخذين والأيدى والشعر بامتلاء واضح، لكن كله إيقاعات متزنة، وتمثاله البحر الأبيض المتوسط (عام ١٩٠١) وهو من البرونز ٤١ بوصة ارتفاع، متحف الفن الحديث بنيويورك، الذى يتكىء ذراعها الأيسر على مفصل ساقها الأيسر بينما تتكىءذراعها اليمنى على الأرضية ويميل الجسد من أسفل ويرتد إلى أعلى حيث يحدث عملية إغلاق تحكم التكوين. ولاشك أن مايول ترك بصمته على القرن العشرين بتماثيله المليئة حيوية وإيقاعات، وإحساسات بالنعومة والامتلاء، والحركة الإيقاعية المكملة بعضها للبعض الآخر.

كونستانتين برانكوسي Constantin Brancusi (١٨٧٦-١٩٥٧)

وهو من الرواد الأوائل للتجريد فى التماثيل، وتجريده يتميز بالتلخيص الهندسى الخالص بخامات مصقولة كالنحاس أو الرخام، ومن أهم تماثيله تمثال القبلة وهو مصنوع من الحجر الجيرى (عام ١٩١٢) متحف فيلادلفيا للفن، والتمثال كتلتان من الحجر كل منهما على شكل متوازى المستطيلات وكل كتلة تمثل رجلا أو امرأة، يؤبط أحدهما الآخر بذراعين يمتدان حتى يحيطا الجسم المقابل وينثنيان بشكل مثلثى فوق الشعر بينما تتقابل العينان والشفتان، وكل تفاصيل الجسدين المقابلين فى لقاء تجريدى مميز، وعلى الرغم من قوة التجربة إلا أن التمثال معبر تعبيراً مليئًا بالحيوية، وينتظم شعر كل من الرجل والمرأة فى خصل موجبة متوازية، ومتقابلة ويظهر شعر المرأة بوجه خاص حتى نهاية ظهرها (شكل ٩٥).

أوسيب زادكن Ossip Zadkine (١٨٩٠-١٩٦٧)

وتتميز أعماله بالتجريدات التشريحية التى تشكل فى مجموعها أشخاصاً فى حركة إيقاعية كما يظهر ذلك فى تمثاله المرأة والمروحة La Femme a I'Eventail المتحف الأهلى للفن الحديث بباريس وتظهر يد المرأة بأصابع تشريحية قابضة على المروحة بينما كل أطراف جسد المرأة عبارة عن كتل هندسية متنوعة أقرب إلى التشريح التكعيبى ولايظهر فى تمييز كل كتلة إلا الأطراف النهائية كالأصابع سواء فى اليد أو القدم وأجزاء المروحة بحيث يتردد كل جزء وراء الآخر (شكل ٨٩).

باربارا هيبورث Barbara Hepworth (١٩٠٣-١٩٧٥)

ونحتها تجريدى هندسى تعتمد فيه على شد الأقواس والمنحنيات والخطوط المستقيمة والثقوب وتشكله ليوضع فى العراء، ويتناسب مع البيئات المختلفة التى يوضع فيها فوق الرمال أو بالقرب من الشواطىء، ومن أمثلة أعمالها تمثال شكل قوس أنتجته عام ١٩٥٦ وهو بمتحف التيت بلندن، والتمثال عبارة عن سطح مقوس أشبه بجسم مجرد مستوحى من شكل الديك وبه ثقب بيضاوى فى الوسط وتشكيل الجسم يحمل نوعًا من الخشونة والنعومة والالتواءات المقابلة بعضها ضد بعض لتكون فى النهاية وحدة التمثال (شكل ٨٦).

الكزاندر أرشبنكو Alexander Archipenko (١٨٨٧-١٩٦٤)

ونحته شبيه إلى حد ما بنحت زادكن الذى سبق التعريف به، لكنه مع ذلك أقرب تفسيراً من الناحية البصرية من زادكن نفسه، فتمثاله امرأة متدثرة (عام ١٩١١) المتحف الأهلى للفن الحديث بباريس يوضح كل تفاصيل كتل جسم المرأة: الثديين بأشكال هرمية، والساقين والذراعين والجسم بأشكال هندسية مجسمة، تلمح فيها المثلث، والقوس، والخطوط المائلة، وكلها تكمل بعضها البعض فى شكل جسم هرمى، منساب، والتمثال يقع فى الفترة التكعيبية، ولعله من طلائعها الواضحة، وتشاهد أعمال قريبة منه لكل من بيكاسو وبراك.

لويس نفلسن Louis Nevelson (١٩٠٠-   )

أخذ اتجاهًا تجريديًا هندسيًا فى أعماله أقرب إلى شكل الرفوف التي تحمل داخل كل منها كرة. وتمثاله (حائط مطر الغابة) Rain Forest Wall الذى أنتجه عام ١٩٦٧ وهو بمتحف بويمان بروتردام - ونلمح فى التمثال التقسيمات الرأسية والأفقية التي تحصر بينها مستطيلات ومربعات بكل منها كرة، وهى منظمة إيقاعياً الضيق أمام الواسع أو مقابل له وأحياناً يجمع المستطيل الكبير أربع خانات، وأحياناً خانتين أو ثلاثة، بأوضاع رأسية أو متجاورة، وكل التمثال مطلى باللون الأسود، ومقسم إلى ثلاثة أجزاء، بينها ما يشبه العمودين، أشكال هندسية توحى بشكل رجلين، ولاشك أن هذا

مدخل جديد فى النحت الحديث، له متذوقوه، وهو بطريق غير مباشر قد مكننا من رؤية رفوف شتى الحوانيت، وما يوضع فوق رفوفها على أنها نماذج واقعية من النحت سواء أكان الموضوع معلبات أو فواكه، أو غيرها من السلع، (شكل ٨٤).

جاكوب ابشتين Jacob Epstein (١٨٨٠-١٩٥٩)

وهو من النوع الواقعي التأثيرى، نتعرف فى تماثيله على وجوه أصحابها وملامسهم وحركاتهم، لكن بشكل لانعومة فيه، كله تفاصيل وتعبيرات سريعة، كما هو الحال، وتمثال الزيارة (١٩٢٦) The Visitation والموجود بمتحف التيت .بلندن انظر إلى الضفيرتين، وسحنة الوجه، واليدين، وتفاصيل الرداء، إن السحنة لامرأة ممن نشاهدهن عادة فى الحياة بتفاصيل وجها وتجاعيده، لكن التمثال رغم إنتمائه للإتجاه التأثيرى الذى يعتبر امتدادًا لأعمال ديجا، ورنوار، إلا أن له ملامحه الواقعية الأكثر تفصيلا، والتى تعبر عن سحنة الشخص بوضوح.

نعوم جابو Naum Gabo (١٨٩٠-١٩٧٧)

وهو من النوع التجريدى الخالص، الذى استخدم خامة الزجاج، والبلاستيك والنيلون، فى إنتاج تماثيله - ويظهر عينة لذلك فى تمثاله «تركيب خطى - تنوع» أنتجه عامى ١٩٤٢، ١٩٤٣، فى مجموعة فيليبس بواشنطن، والتمثال عبارة عن قاعدة فوقها شكل خطى قوسى، إيقاعى، تنساب فيه خطوط النيلون فى اتجاهات

متنوعة، وتغطى بعضها البعض أحياناً، فتحدث معانى ونغمات فيها تأكيد على كثافة الخيوط واتجاهاتها، وبذلك تتولد معانى جديدة. لكن الكيان الكلى فى عمومه هندسى.

وقد رأى الكاتب فى جولته فى بعض المتاحف المشهورة فى أوروبا أعمالاً نحتية لبابلو بيكاسو (١٨٨١-١٩٧٣)، وهنرى ماتيس (١٨٦٩-١٩٥٤) وسلفادور دالى (١٩٠٤-) من الفنانين الحديثيين ولإدوار ديجا وأوجست رنوار من المرحلة التأثيرية السابقة كل الخيوط توضح أن فن النحت فى القرن العشرين أخذ ينحرف فى طريق مختلف عن الكلاسيكية التى كان يشتهر بها النحت فى عصر النهضة فى أعمال مايكل أنجلو ودوناتللو وغيرهما وحتى فى خالته المحافظة فهى محافظة بطراز جديد فيه النعومة والبشرة التى يهتم بها المواطن فى القرن العشرين وبخاصة فى الجسم العارى كما أن بها المبالغات المختلفة (شكل ٨٧).

البرتو جياكوميتى Alberto Giacometti (١٩٠١-١٩٦٦)

من أهم ما يميز التعبير النحتى فى القرن العشرين حيث أنها تحمل معنى سيريالياً، فى تجريد شخوصه الأدميين أو الكلاب إلى خطوط رفيعة مبعثرة، خطوط ملخصة لكل جسم فى تلقائيته ملفتة، وبمتحف الفن الحديث بزيوريخ صالة مخصصة لأعماله وتمثاله الكلب الذى صنعه فى ١٩٥٦، ومن مقتنيات متحف الفن الحديث بنيويورك، يحمل هذا الخيال السريالى، فيبدو أن الكلب من نوع

كلاب الصيد الذى يزداد البدن حول الجسد من الأمام، وينخفض بشدة عند الساقين الخلفيين، وأنثناء الرقبة والذيل، وحركة الأرجل، كلها تبين أن الجسم فى حركة، أى يسير إلى الأمام فى تلقائية بحثاً عن شيء تسعفه فيه حاسة الشم، حيث أن الرأس يكاد يتقترب من الأرض، والخط الخارجى للرأس والرقبة والظهر والذيل كله فى شكل منساب، لعله يشير بحركة الكلب وبالاكتفاء بشكل أقرب إلى الهيكل منه إلى البناء الواقعى، إلا أن هذا الكلب يسير بلا هدى، هل هو كلب ضال يبحث عن قوته، أم هو رمز لإنسان القرن العشرين الذى تعبته المسيرة بحثاً عن ذاته فى صراع مع الأيديولوجيات المختلفة؟ واتجاه جياكوميتى فى أشخاصه النحيلة الطويلة التى أحيانًا تذكرك بأعمال الجيكو الأسبانى، أو تأخذك إلى التماثيل النحتية الطويلة فى عصر الأركيك الإغريقى، إنه بلاشك إمتداد للزمن، يعيد بعض معالمه التى سجلها التراث بأسلوب حديث متميز، جعل له شخصيته الفريدة فى القرن العشرين (شكل ٦١).

الكزاندر كالدر Alexander Calder (١٩٠٨-١٩٧٦)

وهو فنان أمريكى، درب فى بداية حياته كمهندس، واشتهر باختراعه للمعلقات mobile وهى أجسام متحركة تتغير أوضاعها باتجاه الريح، وهو نوع من الإنتاج الذى يجمع بين فنى النحت والتصوير، فهو يقوم بعمل مستجب تتفرع منه أسلاك، وكل منها يحمل معه قصاصات من الألومنيوم، وأحيانا يطليها بألوان متباينة، فيها الأسود

والأحمر والأصفر، وحينمًا تتحرك المعلقات ترمى بظلالها على الأرض فى أشكال متغيرة تبعًا لحركتها، كما أنها حين تتحرك تكون أشكالاً فى الفراغ بتكوينات جميلة، وكأن كالدر يشير بتكويناته المتحركة إلى أن عالمنا متغير، ودائم التغير، فالتكوينات المتغيرة فى الفراغ، هى رمز لسمات التغير فى الحياة ولكن بلحظات تأمل تجريدية فيها الديناميكية والحركة (شكل ٧٨).

ومن هذا الاستعراض الموجز يظهر لنا أن فن النحت فى القرن العشرين اتجه إلى مسالك متنوعة، سار فيها أحياناً موازياً للمدارس الفنية التى ظهرت فى فن التصوير: كالتكعيبية، والمستقبلية، والرمزية والتجريدية، والسريالية، والبنائية، والإيجازية، والواقعية، وأحياناً أخرى كان يشق له طريقاً مختلفاً معتمداً على ملاحظات نحتية، خاصة به، وهناك أسماء عديدة جمعت بين فنى التصوير والنحت، فكان نحتهم عبارة عن تصويرهم مجسماً، كما كان الحال مع جوان ميرو Juan Miro (١٨٩٣-) (شكل ٥٩) الرمزى، ومع ماكس إرنست Max Errnst (١٨٩١-١٩٧٦) السيريالى (شكل ٦٠)، وفيكتور برونر Victor Brauner (١٩٠٣-١٩٦٦) السيريالى (شكل ٥٦)، وأمبرتو بوكشيونى Umberto boccioni (١٨٨٢-١٩١٦) المستقبلى (شكل ٢٨)، وأنطوان بفسنر Antoine Pevsner (١٨٨٦-١٩٦٢) التجريدى الخالص (شكل ٨٨)، ولازلو موهولى ناچى Laslo Moholy Nagy (١٨٩٥-١٩٤٦) الذى هو انعكاس لمدرسة الباوهاوس واتجاهه تجريدى، استخدم فيه مختلف

أنواع الخامات غير التقليدية، أما بابلو بيكاسو Pablo Picasso (١٨٨١-١٩٧٣) (الأشكال من ١٨-٢٠)، وهنرى ماتيس Henri Mattise (١٨٦٩-١٩٥٤)، (شكل ١١, ١٢)، فتأثيرهما على النحت الحديث ملحوظة كل باتجاهه الذى مارسه فى فن التصوير، وظهرت اتجاهات فردية أخرى كالحال مع هيوبرت دالوود Hubert Dalwood (١٩٢٤-) والذى اتجه اتجاهًا تركيبيًا نحته وكان يستخدم فيه الألوان.

وأما المتذوق فبعض من الاتجاهات فى النحت المعاصر، لا بد أن يكون متفتح العقلية خال من التعصب، ليستطيع أن يتقبل تلك الاتجاهات المختلفة بقلب حساس، فيستطيع أن يتذوقها، ويدرك ثراء التعبير المجسم، فى القرن العشرين.

الفصل الثالث عشر

الدروس التربوية المستقاة من الفن الحديث

سماحة العقل الحديث :

ويقينًا إن المتطلع للفن الحديث ليدرك سماحة العقل البشرى المبتكر فى القرن العشرين، فهو متعدد الجوانب، يحمل ثراء فنياً لم تدركه العصور الأخرى. وكلمة التعبير تستند إلى فردية كل فنان ولغته الخاصة التى استطاع أن ينشؤها، ويقنع بها الآخرين، ويجعلها مقروءة بالنسبة لآلاف من الرواد المتذوقين، الذين يفدون من أنحاء العالم لتذوق أعماله.

فنقبل : الرمزي، والتجريدى، والسريالى، والتكعيبى، والتركيبى، والاجتماعى، والمستقبلى، والإيجازى، وغير ذلك من الاتجاهات، معنى ذلك أن الفن الحديث هو انعكاس حقيقى لفترة ديمقراطية، يحترم فيها أسلوب التعبير لكل فرد، ويجد له متذوقين، وإن كنا فى التربية الفنية لنا هدف، فهو المحافظة على سمات الفردية، برغم كل الدروس التى يمكن أن يستفاد فيها من التراث،

ومن خلال هذه المحافظة تسمح بشخصيات متنوعة بالبروز، حتى ولو كانت تنتمى لمدارس متعددة، أصبح مدرس الفن المعاصر محرراً من قيود مدرسة معينة ومن سلطانها فى السيطرة على تفكيره، أى أنه لم يعد أكاديمياً، بل إنساناً ذواقاً لكل المناهج طالما كانت معتمدة على أسس من الابتكار والإبداع.

الإبتكار

ولكى يكون المتعلم مبتكرًا لا بد أن نسمح له أولاً باحترام ذاته، وتكشفها، والتعرف على إمكاناتها، ودفعها إلى الأمام فى طريق المغامرة، وكشتف الجديد، والإضافة، وبهذا الطريق يساعد الفن الحديث مدرس الفن المعاصر على الوعى بتكوين شخصيات تلاميذه، كل فى اتجاهه دون أن يخرطهم فى قالب واحد، أو يطمس على معالم كل شخصية على حدة.

الموقف من التراث :

وقد كان التراث الذى يعتمد عليه معلم الفن هو التراث الإغريقى، لأن العالم كان يهتم بالبصريات، أو بالمعالم الشبيهة بالفتوغرافية، ظنًا منه أن هذه هى الحقيقة الفنية، ولاشىء غيرها. لكن الفن الحديث الذى تكشف من جديد الفنون البدائية، وفن النجرو، وفنون الأركيك، وما قبل الغزو الكولومبى لأمريكا، كان ذواقًا لأساليب، ومدارس، وطرز، أخرى فى الفن، غير النوع الإغريقى البصرى، أو الرومانى، أو الفنون التى سادت فى كنفه،

ولذلك بدأت اهتمامات بدراسات فنون أخرى: كالفن المصرى، والآشورى، والفارسى، واليابانى، والهندى، والمكسيكى، والإسلامى، ما كانت لتظهر فى عصور أخرى أكثر تعصباً، وهذا أعطى مفاتيح جديدة للعملية التربوية فى الفن، فحين تلوح الحاجة إلى دعم من التراث الفنى فإن الحل الأمثل هو الوعى أولا بالاتجاه الذى يسير فيه طالب الفن، وحين ينعى بذلك يصبح ميسوراً لديه البحث من الخيط الذى يؤكد اتجاهه التعبيرى ويكمله، فقد يستفيد متعلم من الفن النجرو، وقد يستفيد آخر من الحديث، وثالث من المصرى، أو الفارسى، أو المكسيكى، أو العصور البدائية، فلابد أن تكون هناك ذخيرة ميسرة من ألوان التراث الذى يستمد منه التلميذ وحيه، ومعينه، ليصقل تجربته، ويدفعها إلى الأمام.

والحقيقة أن كثيراً مما أنتجه الفنانون الحديثيون، نجد له صدى فى الماضى، فهنرى مور كان يرى الفن الكلتى، وبيكاسو دار فى فلك النجرو، والمصرى، والاغريقى، وبعض الفنون البدائية، وماتيس اهتم بالفنون الشرقية، وكان يجثم على ركبتيه فاحصاً السجاد العجمى، كما تأثر موندريان بالإسلامى فى هندسته، وأفاد جورج رووه من الزجاج المعشق بالرصاص الذى هو من معالم كنائس القرون الوسطى. ونجد موديليانى قد نجح فى استخراج سحن أشخاص مميزة، وتراكيب ملفتة منه شخصياته التى عبر عنها، وهى ضد للفن الزنجى أحياناً، ولواقعية سحرية مليئة بحرارة الألوان، وبفن وجوه الفيوم، فى أحيان أخرى.

مغزى أوسع للموهبة:

ولم تعد الموهبة فى الفن التشكيلى قاصرة على الزعم البصرى الفتوغرافى لها وإن كان له متعصبون إلا أنه لا يمثل إلا لونًا واحداً، فأصبح مفهوم الموهبة واسعاً بتوسع إدراكنا لمدارس الفن واتجاهاته، وقد يكون هناك طالب لايجيد رسمه للأشخاص، لكنه قد ينجح فى رسوم هندسية، تجريدية خالصة ولذلك فتقويم الطالب، وتوجيهه فى هذه الحالة، يكون على أساس أن اتجاهه مقبول وله سند فى التراث، ويمكن أن ينمى، وعلى ذلك لايجب أن نبخسه حقه.

ضرورة الإلمام بالمدارس:

كما أن معلم التربية الفنية الحديث لا بد أن يتسلح فى تذوقه، بقمم التعبير الفنى فى شتى المجالات، والمدارس، حتى يكون لديه عقلية متحررة، ناقدة، واعية، مميزة للأصيل من الزائف، وتستطيع أن تصدر الأحكام الجمالية غير متهيبة من التعصبات، التى كانت تفرض نفسها فى السابق، والمقيدة بالمنهج الأكاديمى.

اهتمام بالفردية:

إن التربية الحديثة التى تحترم الفرد ومواهبه، وتبغى أن تنمى فيه كل إمكاناته تجد صداها في التربية الفنية، فى الدروس المستقاه من الفن الحديث، فليست هناك حدود، وكل يوم يمر يأتى بجديد،

والطريق ليس مسدوداً، فالتربية الفنية تمهد بحق فى القرن العشرين للشخص المتفتح الناضج.

الخامات:

ويعطى لنا الفن الحديث دروساً مباشرة فى التحرر من الخامات التقليدية الأكاديمية، والاستجابة لخامات جديدة، ونفايات، ومستهلكات يمكن بالعين المبتكرة أن تصوغها فى قوالب فنية، فيها إبداع وتجديد، لقد شهد العصر الحديث حتى من صاج العربات المضغوط نتيجة الحوادث، خامة طيعة لقوالب فى النحت لم تكن معهودة من قبل، استخدم الجص، والأسمنت، والبلاستك، كما استخدمت فضلات المصانع من نحاس، وألومنيوم، وزجاجات البلاستيك الفارغة، وغطيان الكوكاكولا، والأسلاك، والزجاج، والكاوتشوك، والخيش، والورق، والكرتون، وخيوط الاسكبيدو، وامتد هذا التأثير ليجعل عقلية مدرس الفن متفتحة فى البحث عن خامات من مصادر نباتية، كالغاب، والبامبو، والجريد، وسعف النخل، والدوم، وبعض الصبغات، والالالينات، كما بحث عن خامات من مصادر كالأتربة المستمدة من الجبال، والتى تمثل أكاسيد بعض المعادن، كالسلاقون (أكسيد الرصاص)، والتراسينا الحمراء، (أكسيد الحديد)، كما استمد خامات من مصادر مائية كالقواقع، وهياكل الأسماك، والقشر، والشعب المرجانية، وغير ذلك، والمجال مفتوح للتجريب بخامات مختلفة، من مصادر متنوعة غير النوع المعتاد.

الموضوعات :

إن مجال الموضوعات متسع، والفن فى نطاق المدارس الحديثة لعب على موضوعات عديدة، فيها الأشخاص، والموضوعات الاجتماعية، والسريالية التى تعتمد على اللاشعور، وعلى الشاعرية، فالموضوع قد يكون شخصياً، أو اجتماعياً، أو نفسياً، أو تاريخياً، أو رمزيًا، يتجاوب مع الأحداث البيئية المحلية، أو العالمية، والمهم فى أية حالة أن الموضوع وسيلة وليس هدفًا - وسيلة للإبداع، وإخراج عمل فنى مبتكر، يتميز بجمال التكوين، وبمقومات الفن، والموضوع الذى يعين التلاميذ على تحقيق هذه الأهداف يكون موضوعاً ناجحاً، أما إذا أثبط الموضوع همة التلاميذ، وكان خارجياً بالنسبة لهم، لايتجاوبون إنفعالياً معه، فمعنى هذا أن الموضوع يكون قد أساء للعملية التعليمية، بدلاً من رفع مستواه، والخوض فيها بعمق ودراسة، وأى موضوع حينما يثار يكون له مستويات فى الفهم، كلما توغل المعلم، والتلميذ فيه، تمكنا من رؤية أبعاده، وأعماقه، ويتطلب ذلك بحثًا تشكيلياً لمعرفة جدوى الموضوع، وإمكانية اتخاذه كمسار للتشكيل، أما الاستجابة السطحية السريعة فلا تؤدى عادة إلا إلى التأثر بالمظهر دون الجوهر. وأى موضوع يمكن أن يرى صداه فى التراث، كيف عالجه الفنانون من قبل - وفى ضوء تجربة السلف يزداد الموضوع حساً، وعمقاً، ويصبح مثيراً لإضافة وتكيف جديدين، وقد سبق أن تحدث الكاتب فى مؤلفاته المختلفة عن مكانة الموضوع فى التعبير الفنى، وكيف تختلف نظرة معلم

الفن فى اختيار الموضوع، وترجمته، وإلقائه، عن نظرة أى شخص آخر، فنظرة معلم الفن محصورة فى الاطار التشكيلى، وكلما بعد عن هذا الإطار انصرف بالموضوع إلى وجهات أخرى لاتساعد على الترجمة التشكيلية، ومن المعلمين من يركزوا على موضوع واحد، ويتجدد الموضوع معهم فى سلسلة المعالجات المتتابعة، دون حاجة إلى تغييره، والأسوة فى ذلك بعض الفنانين التشكيليين المرموقين فمع ديجا كان الاهتمام براقصات الباليه واضحًا، ولمدة زمنية ليست بسيطة، وأخرج الراقصات وحركاتهن، العديد من الصور الإيقاعية - كما ركز موديليانى على الوجوه، والجسم العارى، وأخذ ذلك معه حياته تقريباً، أما سيزان فقد أخذ موضوع التفاح والمناظر الطبيعية اهتماماً خاصاً واستمرت نظرياته فى الفن من بعده. وعالج فلامنك المنظر الطبيعى ممثلا فى الشوارع التى تمتلئ بالمنازل ذات السقوف المثلثة، وعدد كبير من صوره لم تخرج عن هذا الموضوع، كما أفنى جوان ميرو حياته كلها فى عمل صور مليئة بالرموز تلمح فيها النجمة، والعصفور، والقوس، والدوائر، وغير ذلك، ولذلك ليس من الحكمة دائمًا تغيير الموضوعات، وتعديدها، دون إبصار لما حققه الطلاب فى هذا المضمار.

وقد يساعد المعلم تلاميذه فى مراحل متقدمة فى أن يكون لكل تلميذ موضوعاته التى يحبها، ويعبر عنها. حتى تكون تجربة التلميذ أساساً ناجحاً مليئاً بالإحساس.

والموضوع الواحد له مداخل متعددة، من ناحية المعالجة، والأسلوب، والتركيب، ولذلك فليس ثمة موضوع بدون الفحوى التى نتحدث عنها.

التقنية:

ولم تعد التقنية ثابتة جامدة معروفة من قبل، فتوجيهات الفن الحديث ربطت بين التقنية ونوع الإبداع، فما كان مفهوماً عن الدقة، على أنها غاية المطاف فى مواقف، لم تعد كذلك فى مواقف أخرى - أى أن التقنية أصبحت مسألة نسبية، ولذلك ليس ثمة تقنية مقدسة فى حد ذاتها لا بد من فرضها على المتعلم قبل الخوض فى التعبير، ومعرفة طبيعته، والفن الحديث أثبت أن كل اتجاه له تقنية، وكل مدرسة لها طرقها وأساليبها فى الإخراج، فقد يحتاج التعبير إلى التنقيط، وقد يحتاج إلى مسافات شاسعة بالفرجون، وقد يحتاج إلى التدقيق فى محاكاة ملامح معينة من الطبيعة، ولاحصر لما قد يحتاجه الذى يتبع فردية المعبر، والمدرسة التى ينتمى إليها، حتى فى تحليل أعمال الفنانين فى مدرسة واحدة، كالتأثيرية مثلا، لم نجد واحداً يشابه الآخر فى تقنيته إلا فى بعض الخطوط العريضة عند بدء المحاولات، أى قبل أن يتخذ كل فنان طريقه، ويشتهر بإضافته المميزة، وقد ظهر ذلك فى التشابه بين بعض أعمال فان جوخ، وسيزان، وبيسارو، وسيسلى، فى البداية، لكن سرعان ما أخذ كل طريقه المميز، وكذلك الحال فى التعكيبية، هناك صور فى بداية

الحركة يخطئها المتذوق على أنها من أعمال بيكاسو، بينما هى من أعمال براك، ويظهر من ذلك أن القضية، وإن ولدت بتعصبات مسبقة فى البداية، إلا أنه كلما سار الفنان فى طريقة الإبداع، تكيفت تقنيته بما يتلاءم مع إبداعه، وشخصيته المميزة، وهذا هو التوجيه الأصيل من الفن الحديث.

البحث :

وأهم فائدة من توجيهات الفن الحديث هى الدأب على البحث، واستمراره فى مجال الفن التشكيلى، أى أن الالتزام بمنهج مسبق يحول الطاقة والإنتاج إلى عملية آلية، أى إلى مسار يخدع الإنسان فيه نفسه، وليس معنى هذا عدم دراسة الماضى، وإنما يدرس الماضى على أساس أنه ضرورة لإثراء الحاضر، فهى إذا دراسة موجهة بغاية، أى من خلال الدراسة تظهر الدروس المفيدة فى دعم الحاضر، وتعميقه، أى أنها خطوة إلى الأمام. أما إذا أخذ الماضى كغاية فى حد ذاته انتهى إلى تقليد. وانعدمت العملية الإبداعية. ولذلك فإن البحث فى مجال الفن التشكيلى أمر ضرورى لإثراء هذا المجال.

أهم المراجع :

Ades, Dawn, Dada and Surrealism, London: Thames and Hudson, 1974.

Ashton, Dore, Picasso on Art, London: Thames and Hudson, 1972.

Battcock, Gregory (ed.) Minimal Art, A Critical Anthology, N.Y.: E.P. Dutton and Co., Inc., 1968.

Blunt, Anthony, Picasso's Guernica, N.Y.: Oxford University Press, 1969.

Brion. Marcel and others, Art Since 1945, N.Y.: Washington Square Press, Inc., 1962.

Denvir Bernard, Fauvism and Expressionism, London: Thames and Hudson, 1975.

Everitt, Anthony, Abstract Expressionism, London: Thames and Hudson, 1975.

Gaunt, William A Companion to Painting, Londo˜: Thames and Hudson, 1967.

Gaunt, William, The Observer's Book of Modern, Art, London: Frederick Warne and Co. Lt., 1976.

Gilot, Francoise and Lake. Carlton Life With Picasso, N.Y.: A Signet Book, 1964.

Haftmann warner, Painting in the twentieth century, New York: Fredrick A. Praeger, 1966.

Herdert Robert L. (ed) Modern Artists on Art, N.Y: Prentice Hau, Inc, 1964.

Heron, Patrick, The Changing Forms of Art, N.Y.: The Noonday Press, 1958.

Lazzaro, Gualtieri Di San, Klee, N.Y.: Frederick A. Praeger, 1965.

Lippard, Lucy R. and others Pop Art, N.Y.: Frederick A. Praeger, 1967.

Mackintosh, Alastair, Symbolism and Art Nouveau, London: Thames and Hudson, 1975.

Mc. Darrah, Fred W., The Artist World, Toronto: Clarke, Irwin and Co., Ltd., 1961.

Neumeyer Alfred, The Search for Meaning in Modern, Art, N.J.: Prentice Hall. Inc., 1964.

Read, Herbet, The Philosophy of Modern Art, N.Y.: Meridian Books, 1955.

Read, Herbert, A Concise History of Modern Painting, N.Y.: Frederich A. Praeger, 1965.

Read, Herbert, A Concise History of Modern Sculpture, N.Y.: Frederick A. Praeger, 1966.

Rodman, Seldon, Conversations with Artists, N.Y.: Capricorn Bokks,.1961.

Richardson, Tony and Stangos, Nikos (eds.), Concepts of Modern Art, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books 1974.

مراجع حديثة

Baigell, Matthew. Dictionary of American Art, London: John Murray Lt., 1980.

Bayer, Herbert. Gropius, Walter - Gropius, Ise. (eds.) Bauhaus, N.Y.: The Museum of Modern art, 1975.

Hall, Douglas, Modigliani, Oxfrod: Phaidon Press Ltd., 1979.

Jakovsky, Anatole. Naive Painting, Oxford : Phaidon Press Ltd., 1979.

Lioyd, Christopher. A picture History of Art, Oxfrod, : Phaidon Press Ltd., 1979.

Lynton, Norbert, The Story of Modern, Art, Oxford : Phaidon Press Ltd., 1980.

Passeron, Rene. Phaidon Encyclopedia of Surrealism, Oxford : Phaidon Press Ltd., 1978.

Phaidon Dictionary of Twentieth Century Art, Oxfrod: Phaidon Press Ltd.,1977.

Phaidon Encyclopedia of Art and Artists, Oxford : Phaidon Press Ltd., 1978.

Richard, Lionel. Phaidon Encyclopedia of Expressionism, Oxfrod : Phaidon Press Ltd., 1978.

ثبت المصطلحات

A

Aboriginal art	فن أهل البلاد الأصليين
Abstract expressionism	التعبيرية التجريبية
Abstractionism	التجريد
Action painting	التصوير الحركى
Analytical cubism	التكعيبية التحليلية
Animal painting	تصوير الحيوان
Armory show	معرض آرمرى
Art nouveau	الفن الجديد
Automatism	الآلية ـ الاوتوماتية

B

Blaue Reiter	الباروك
Bauhaus	الباوهاوس
Blaue Reiter	نزعة الفارس الازرق

C

Collage	التوليف
Composition	تكوين
Constructivism	التركيبية
Cubism	التكعيبية

D

Dada	الدادا
Dadaism	مذهب الدادا
Divisionism	التفتيتية

E

Expressionism	التعبيرية

F

Fauvism	الوحشية
Figurative Revivals	احياء الصور البصرية
Fùturism	المستقبلية

G

Geometric abstraction	التجريد الهندسى

I

Impressionism	التأثيرية

K

Kinetic art	الفن الحركى

M

Modern art	الفن الحديث

Mural painting تصوير جدارى

N

Negro art فن النجرو

Neo- impressionism التأثيرية الجديدة

Non-figurative الفن اللاتشخيصى

Non-objective اللاموضوعية

O

Op art فن الخداع البصرى

P

Plastic arts الفنون التشكيلية

Pointillism التنقيطية

Pop art فن العامة

Post-impressionism التأثيرية البعدية

Primitivism البدائية

Purism النقائية

R

Realism الواقعية

Representation تمثيل

Romanticism الرومانتيكية

S

Semi-abstract art الفن النصف تجريدى

Sensitivity حساسية

Symbolism الرمزية

Synthetic cubism التكعيبية الاندماجية

Synthetism الاندماجية

Socialist realism الواقعية الاشتراكية

Social realism الواقعية الاجتماعية

Suprumatism مذهب التسامى (السوبروماتية)

Surrealism السريالية

T

Tachisme البقعية

V

Visual Arts الفنون البصرية

ثبت الأعلام

(أ)

(ب)

(ت)

(ج)

(د)

(ر)

(س)

(ش)

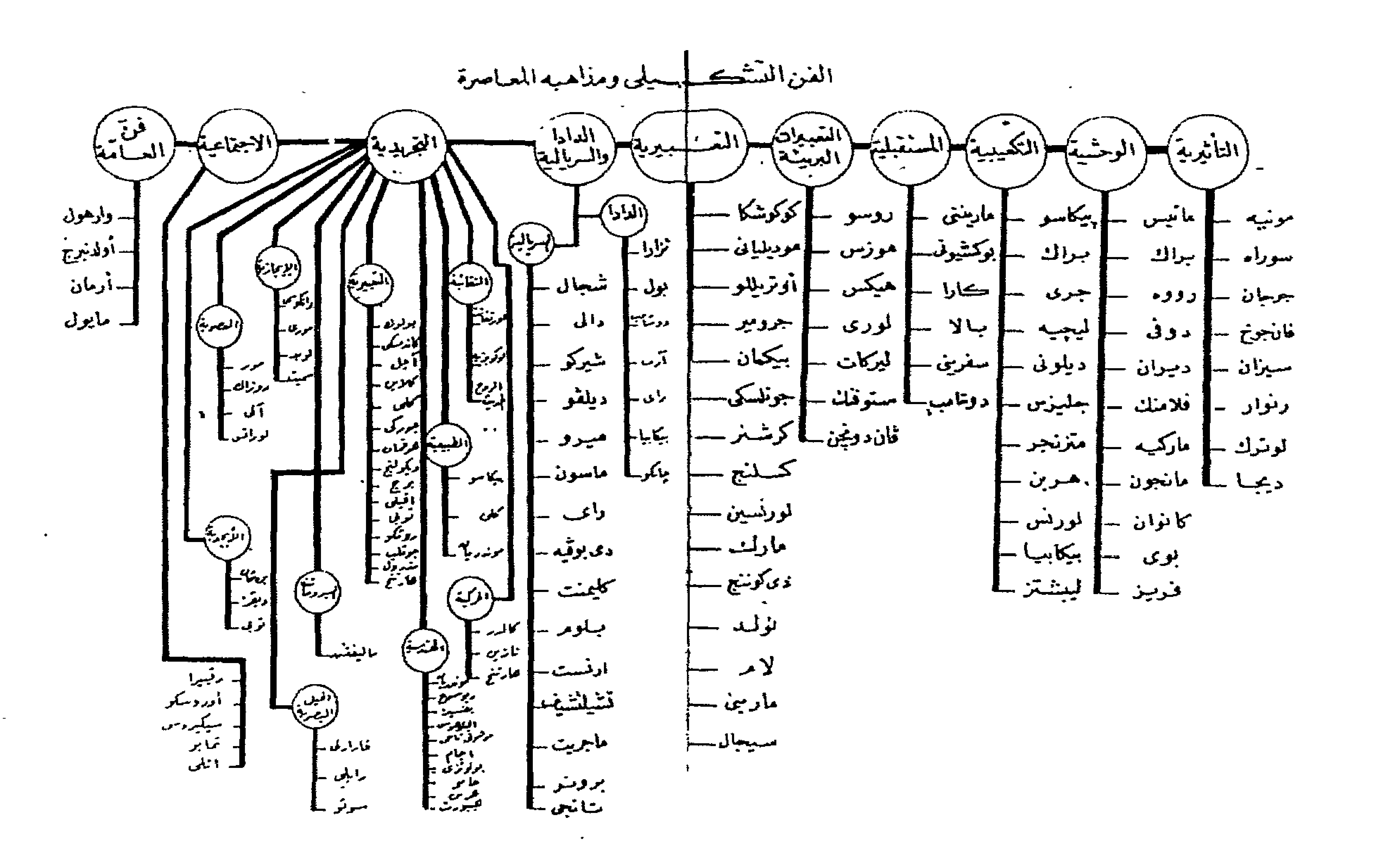
(ف)

(ك)

كتب للمؤلف

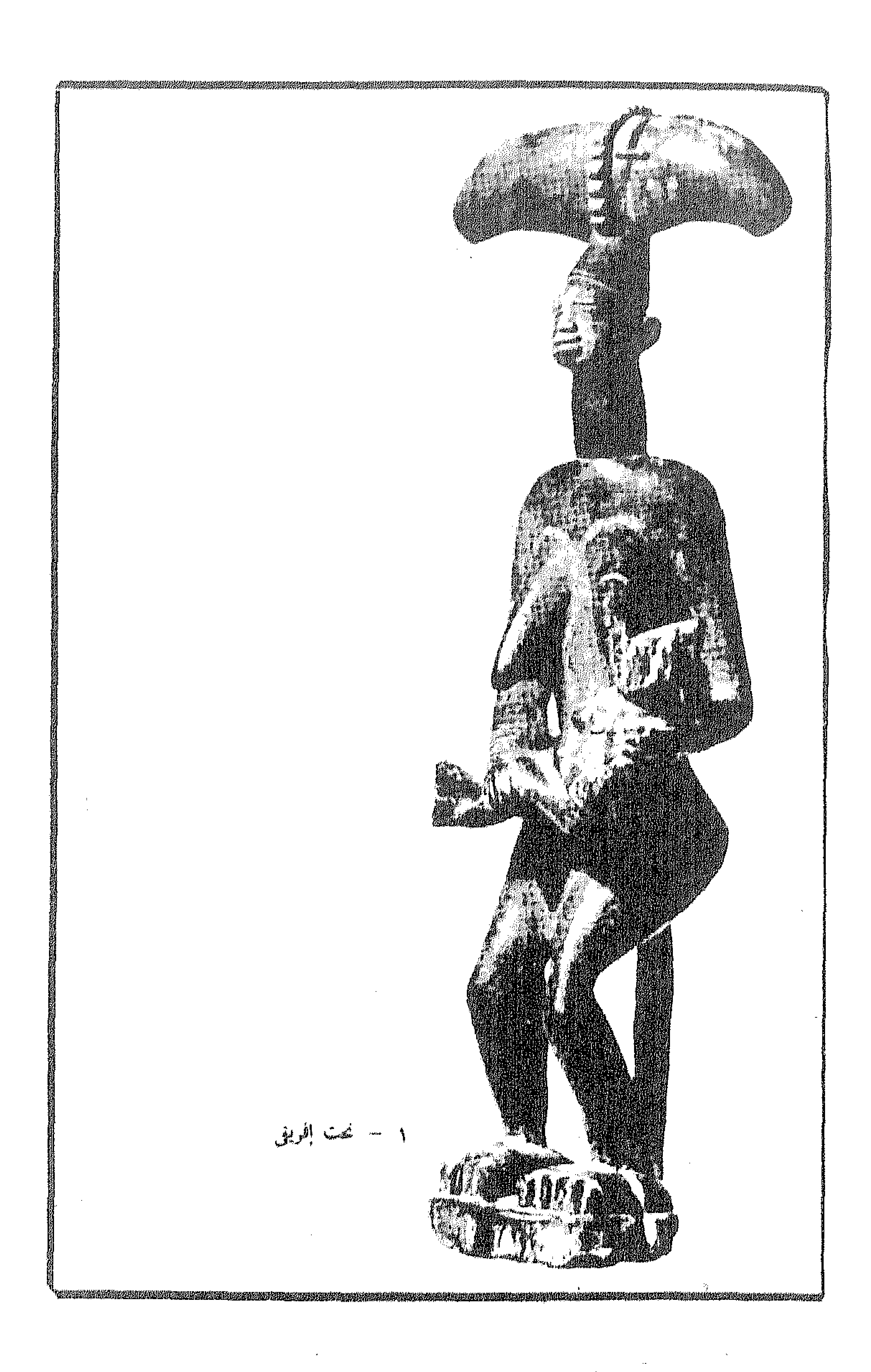
الخبرة والتربية (لجون ديوى) ـ ترجمة، ١٩٥٤.
الفن الحديث ـ ط ٢، ١٩٦٥.
الفن والتربية ـ ط ٢، ١٩٥٧.
اتجاهات فى التربية الفنية ـ ط ٣، ١٩٥٧.
سيكولوجية رسوم الأطفال، ١٩٥٨.
أسس التربية الفنية ـ ط ٤، ١٩٧٢.
أصول التربية الفنية ـ ط ٢، ١٩٧٥.
آراء فى الفن الحديث، ١٩٦١.
الرسم فى المدرسة الابتدائية ـ ط ٢، ١٩٧٣ تحت الطبع ط ٣.
الفن وتنمية السلوك الاشتراكى ـ سلسلة اقرأ، ١٩٦٣.
طرق تعليم الفنون ـ ١٢، ١٩٧٨.
تجارب فى التربية الفنية، ١٩٦٤.
العملية الابتكارية، ١٩٦٤.
الثقافة الفنية والتربية، ١٩٦٥.
نحت الأطفال، ١٩٦٩.
قضايا التربية الفنية، ١٩٦٩

ميادين التربية الفنية، ١٩٧٠
التربية لمجتمعنا الاشتراكى، ١٩٧١
التربية الفنية والتحليل النفسى، ١٩٧٣
الشخصية الفنية، ١٩٧٦
الفن فى تربية الوجدان، ١٩٨١
الفن فى القرن العشرين، ١٩٨٢
أسرار الفن التشكيلى، ١٩٨٠ (عالم الكتب).



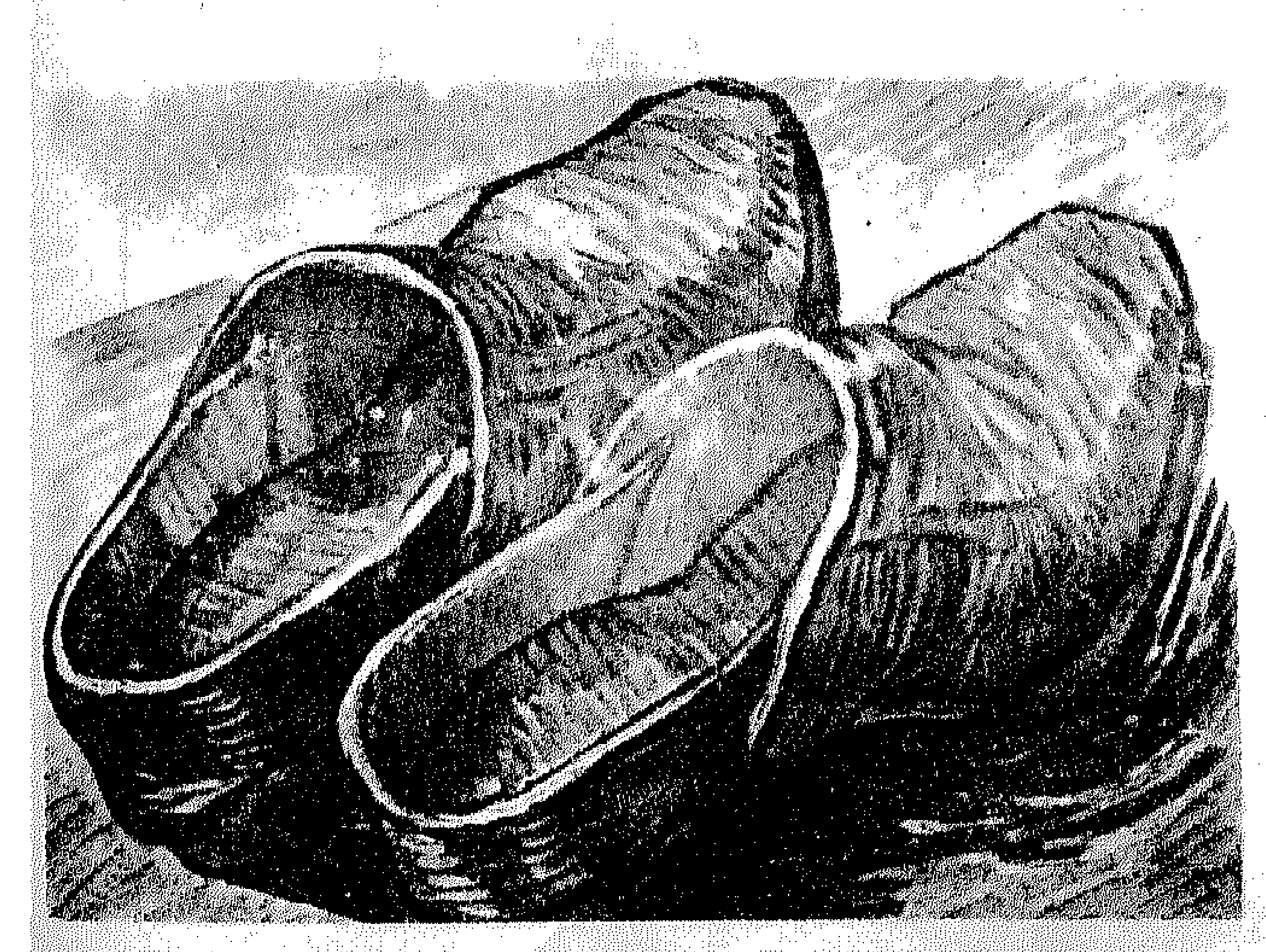
الفن التشكيلي ومذاهبه المعاصرة
التأثيرية
مونيه
سوراه
جوجان
فان جوخ
سيزان
رنوار
لوترك
ديجا
الوحشية
ماتيس
براك
رووه
دوفي
ديران
فلامنك
ماركيه
مانجون
كاموان
بوى
فريز
التكعيبية
بيكاسو
براك
جرى
ليجيه
ديلونى
جليزس
مترنجر
هربن
لورنس
بيكابيا
ليبشتز
المستقبلية
مارينتى
بوكشيونى
كارا
بالا
سفرينى
دوتامب
التعبيرات البريئة
روسو
هوزس
هيكس
لورى
ليركات
ستوفلت
ڤان دونجن
التعبيرية
كوكوشكا
موديلياني
أوتريللو
جرومير
بيكمان
جونلسكى
كرشنر
كلنج
لورنسين
مارك
دى كوننج
نولد
لام
مارينى
سيجال
الدادا والسريالية
الدادا
تزارا
بول
آرب
راى
بيكابيا
باكو
السريالية
شجال
دالى
شيركو
ديلفو
ميرو
ماسون
واى
دى بوفيه
كليمنت
باومر
ارنست
تشليتشيف
ماجريت
برونر
تانجى
التجريدية
الاجتماعية
فن العامة
وارهول
أولدنبرج
أرمان
مايول

لوْحاتُ الْكتاب

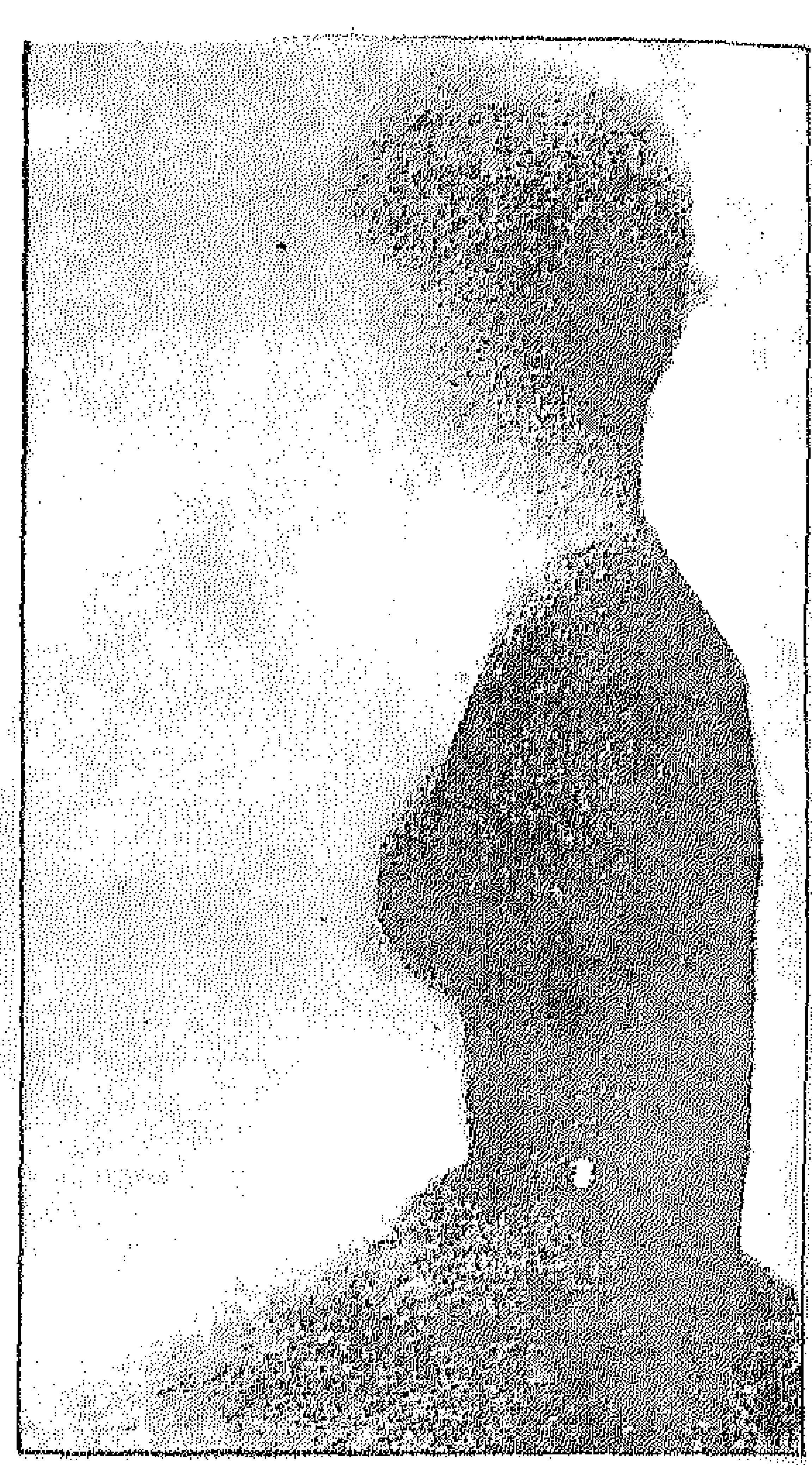


١ — نحت إفريقي

٢ ـ كلود مونيه ـ
كاتدرائية روين



٤ ـ فنسنت فاج جوخ
حذاء خشبى ١٨٨٨



٦ ـ جورج سوراه ـ امرأة جالسة ١٨٨٥



٧ ـ هنرى دى تولوز لوترك ـ دكتور تابى ١٨٩٤



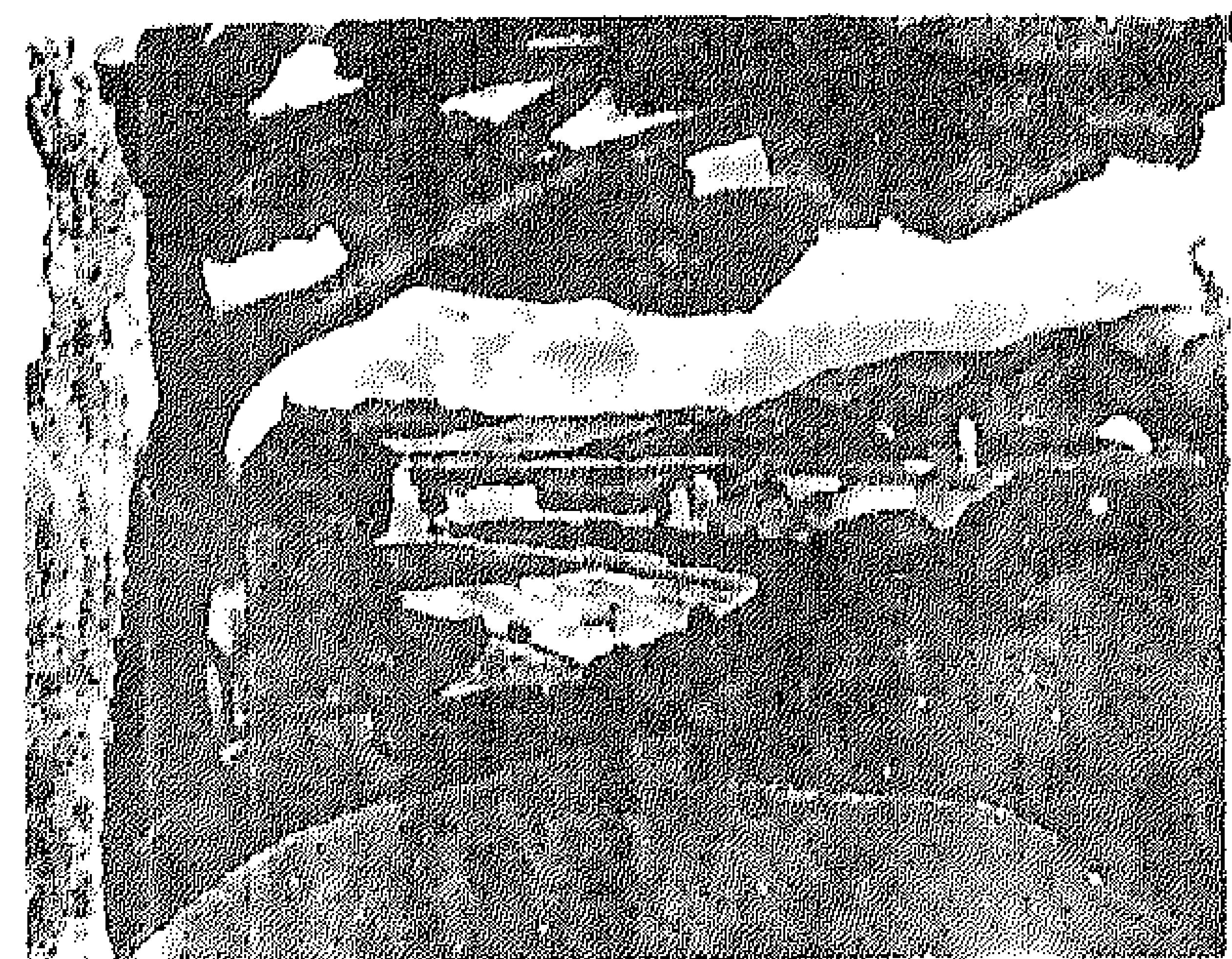
٨ ـ ادجار ديجا ـ راقصات فى احتفال ـ ١٨٩٨



٩ ـ ادجار ديجا ـ راقصة ١٤ سنة ـ ١/ ١٨٨٠



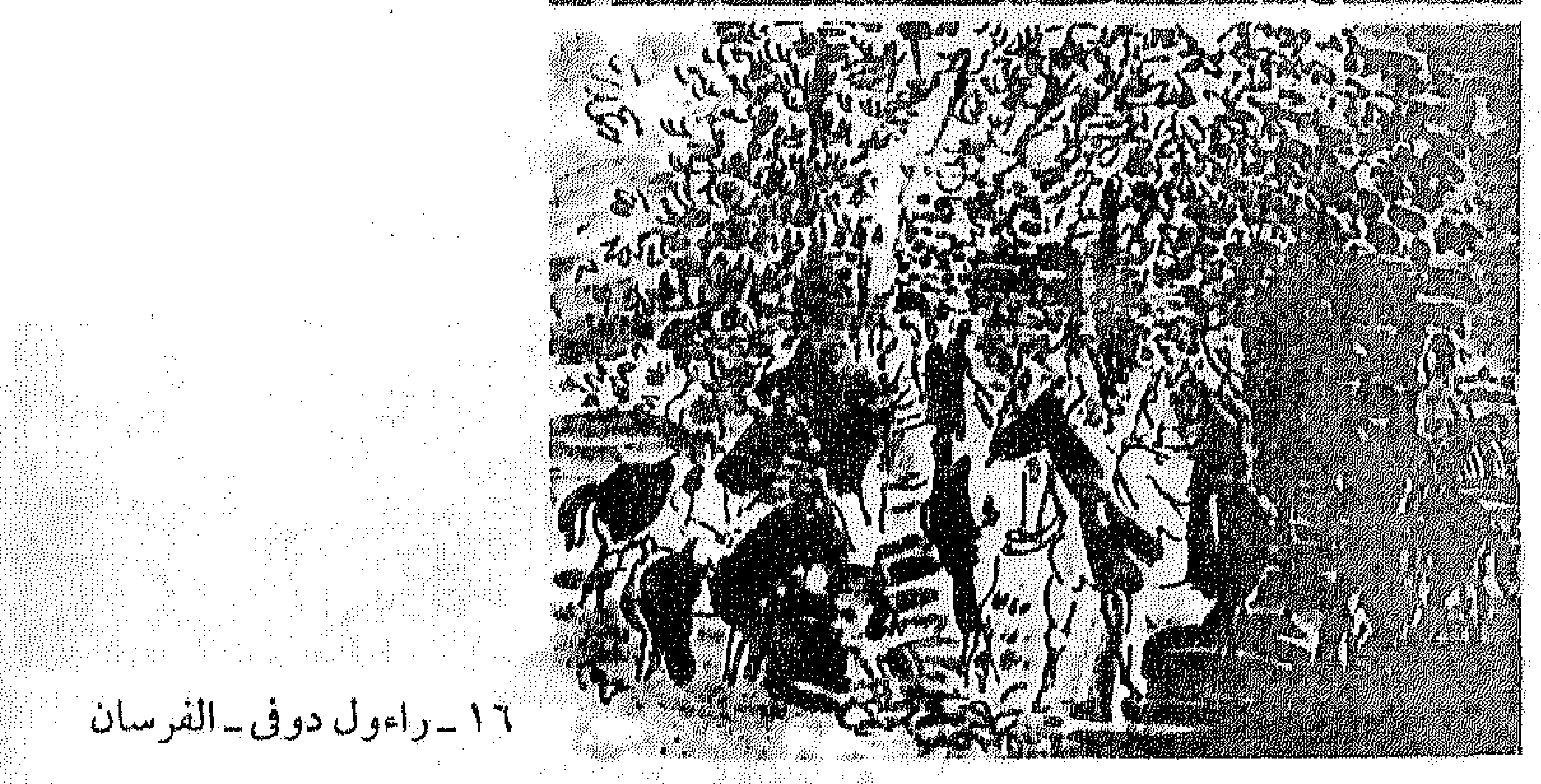
١٢ـ هنري ماتيس ـ هنريت ١. ١٩٢٥



١٤ ـ اندريا ديران
منظر الشجرة الزرقاء



١٥ ـ البرت ماركيه
١٤ يوليو ق الهافر ١٩٠٦



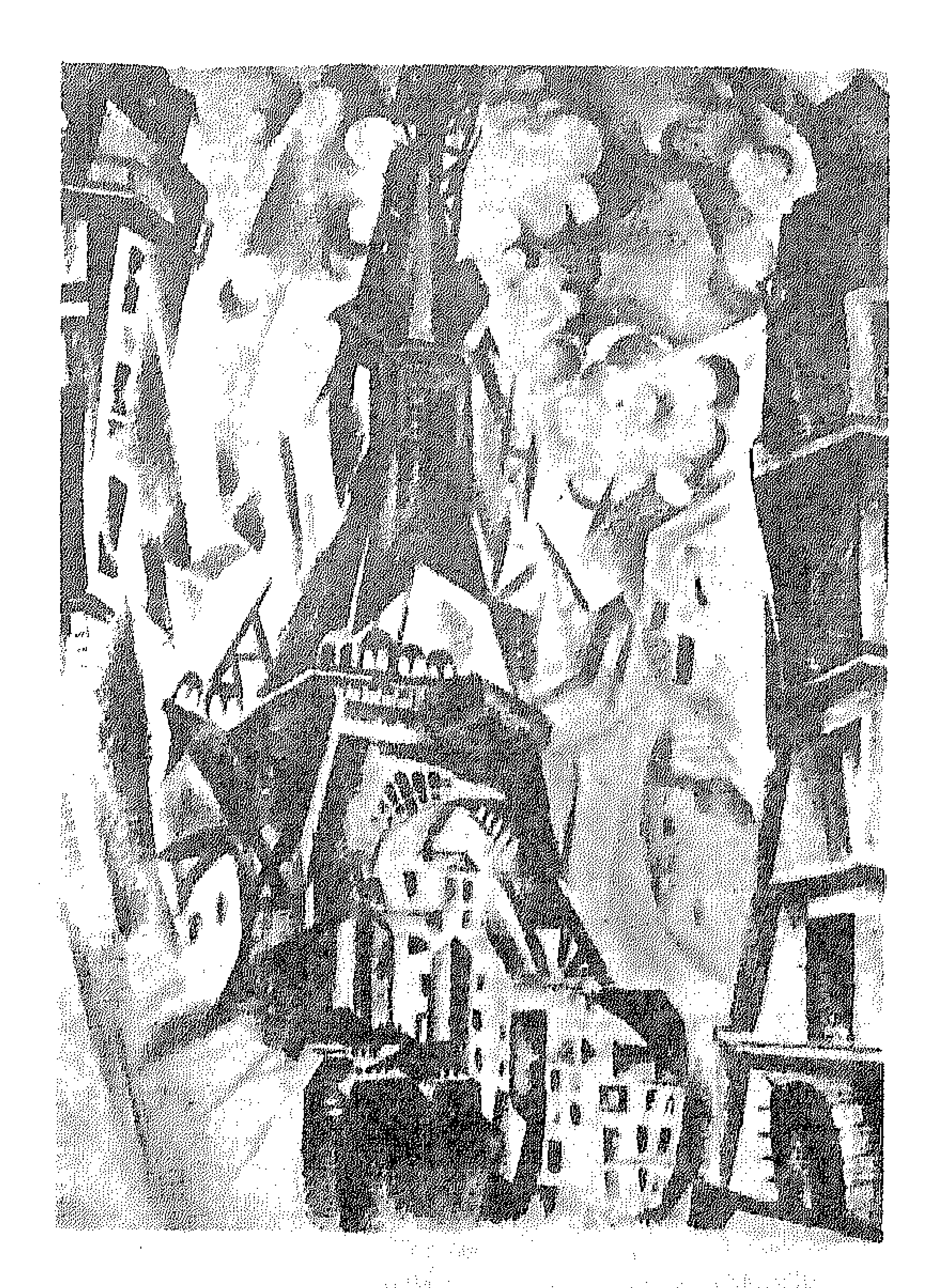
١٦ ـ راءول دوفى ـ الفرسان



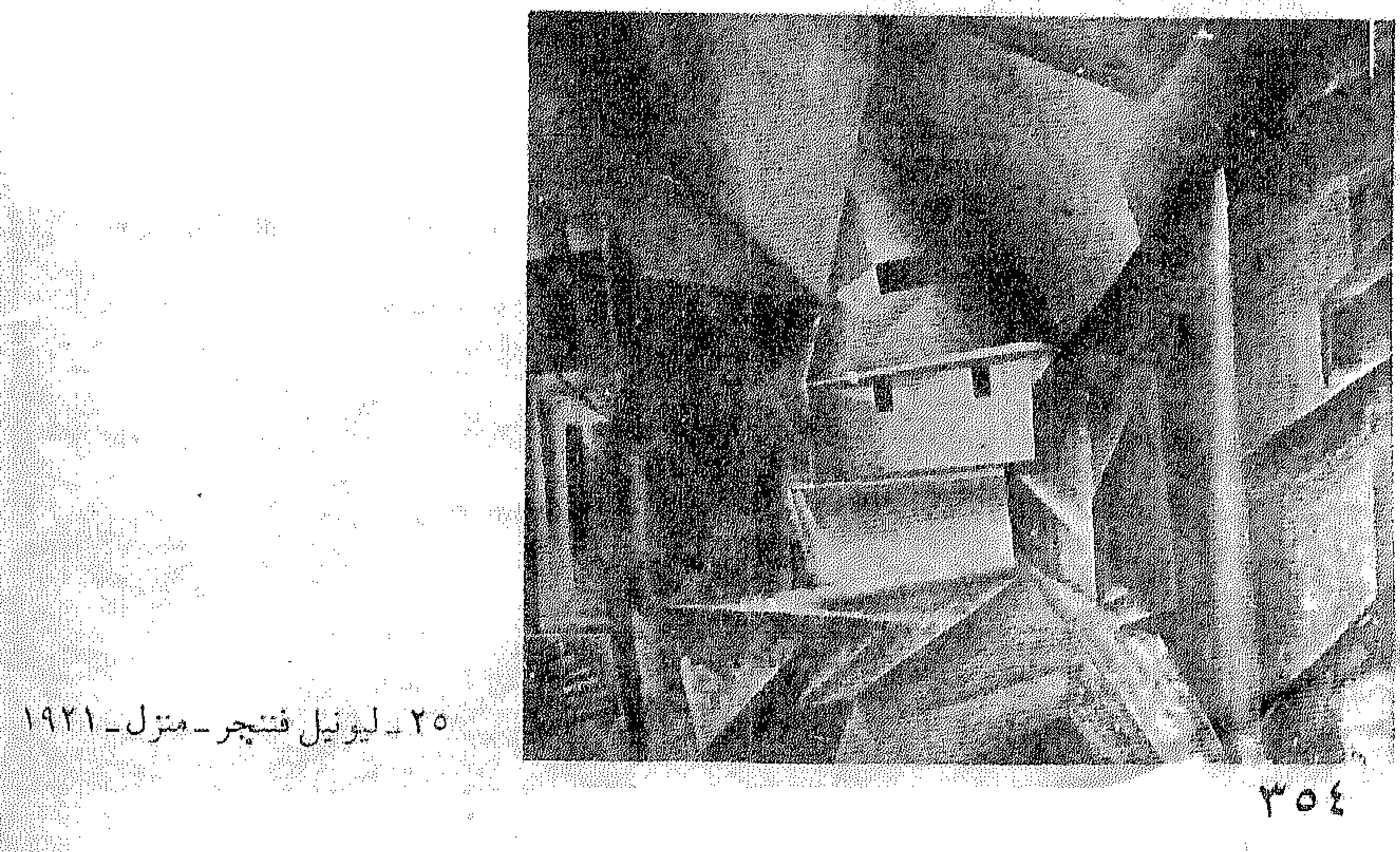
١٩ ـ بابلو بيكاسو ـ رأس امرأة

٢٠ ـ بابلو بيكاسو ـ جوزنيكا

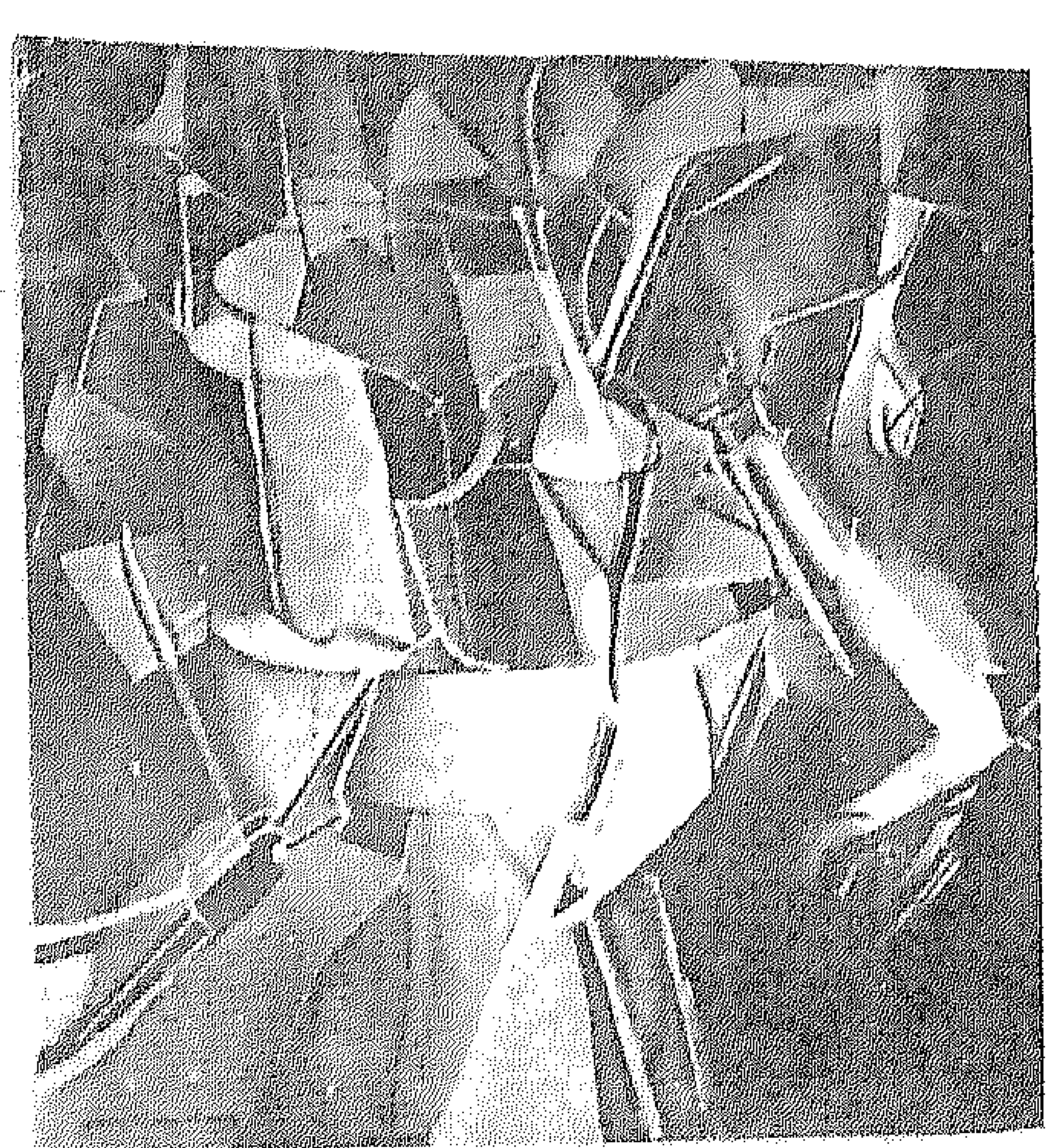




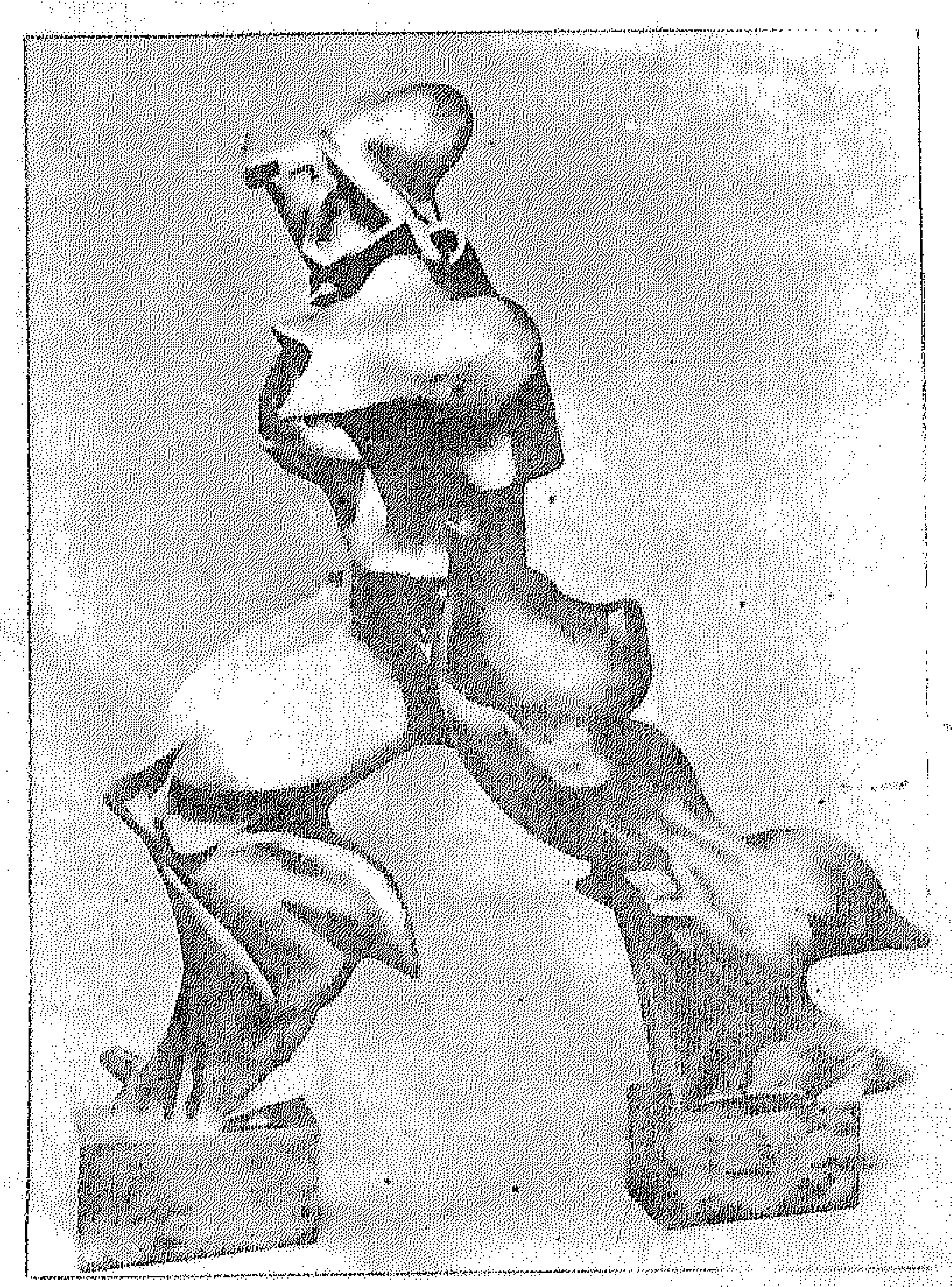
٢٤ ـ روبرت ديلوني ـ برج إيفل



٢٥ ـ ليونيل فننجر ـ منزل ـ ١٩٢١



٢٧ ـ مارسل دوشامب ـ طريق العذارى إلى الزواج ١٩١٢

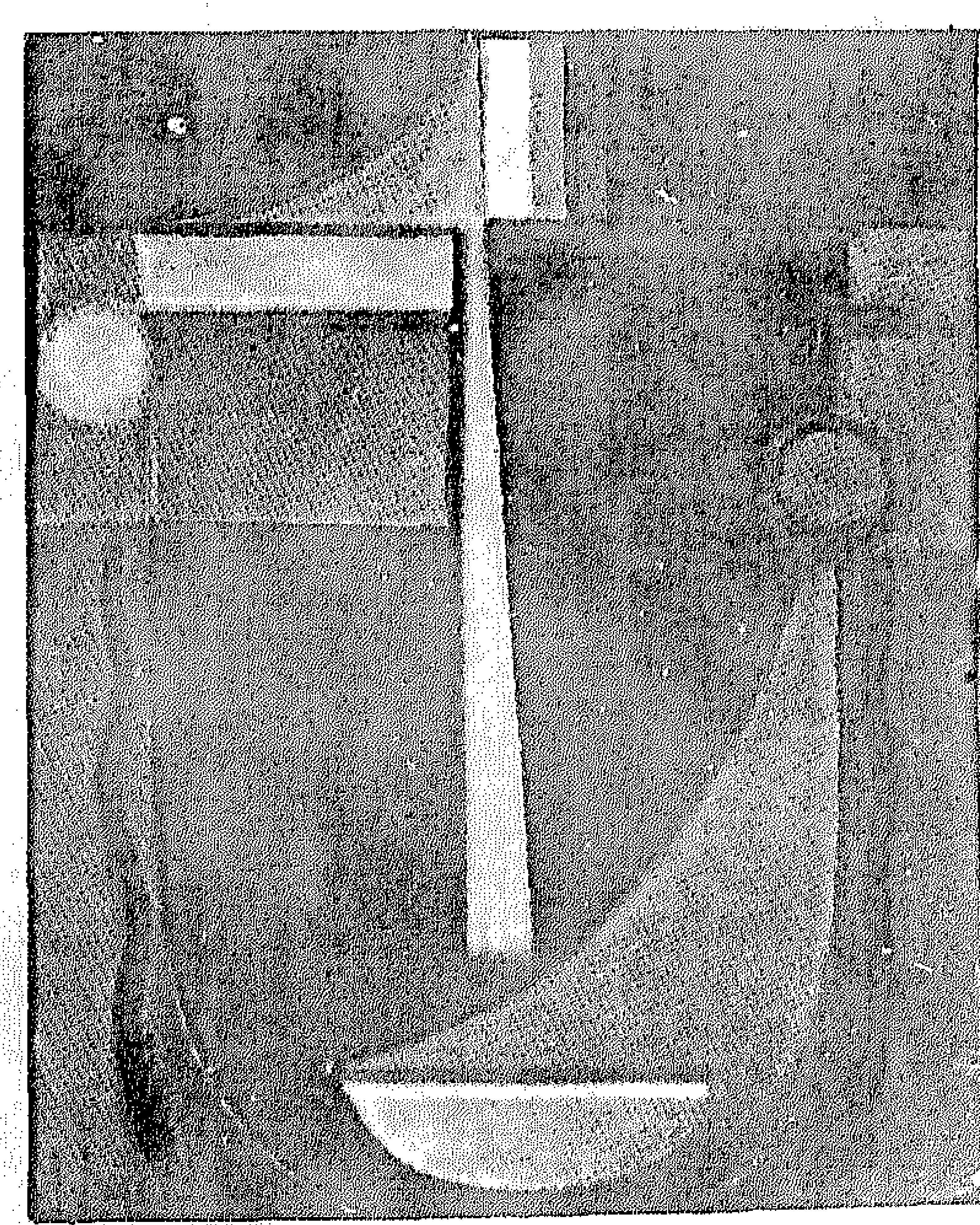


٢٨ ـ أمبرتوبوكشيونى ـ أشكال فريدة فى الفراغ ١٩١٣



٣٠ ـ موريس اوتريللو ـ مونمارتر ١٩١٢

التعبيرية



٣١ ـ الكس فون جولنسكى ـ وجه ١٩٢٧



٣٢ ـ إرنست كرشنر ـ امرأتان وحوض للغسيل ١٣ / ١٩١٢

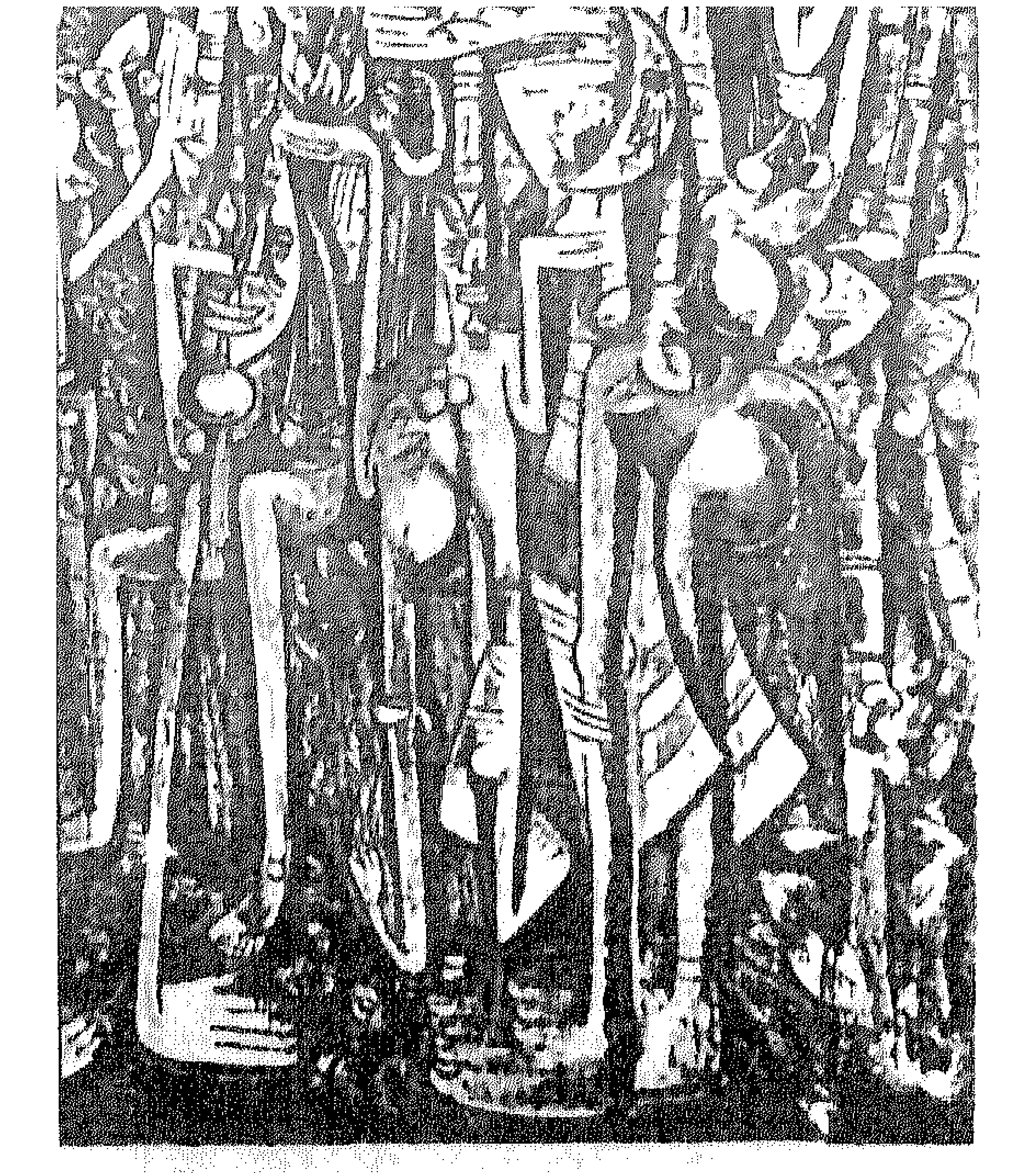
٢٩ ـ ماكس بكمان ـ صورة وجه زرقاء



٣٣ ـ ماري لورنس ـ ابولونير وأصدقاؤه



٣٤ ـ شيم سوتين ـ بروفيل ١٩٣٧



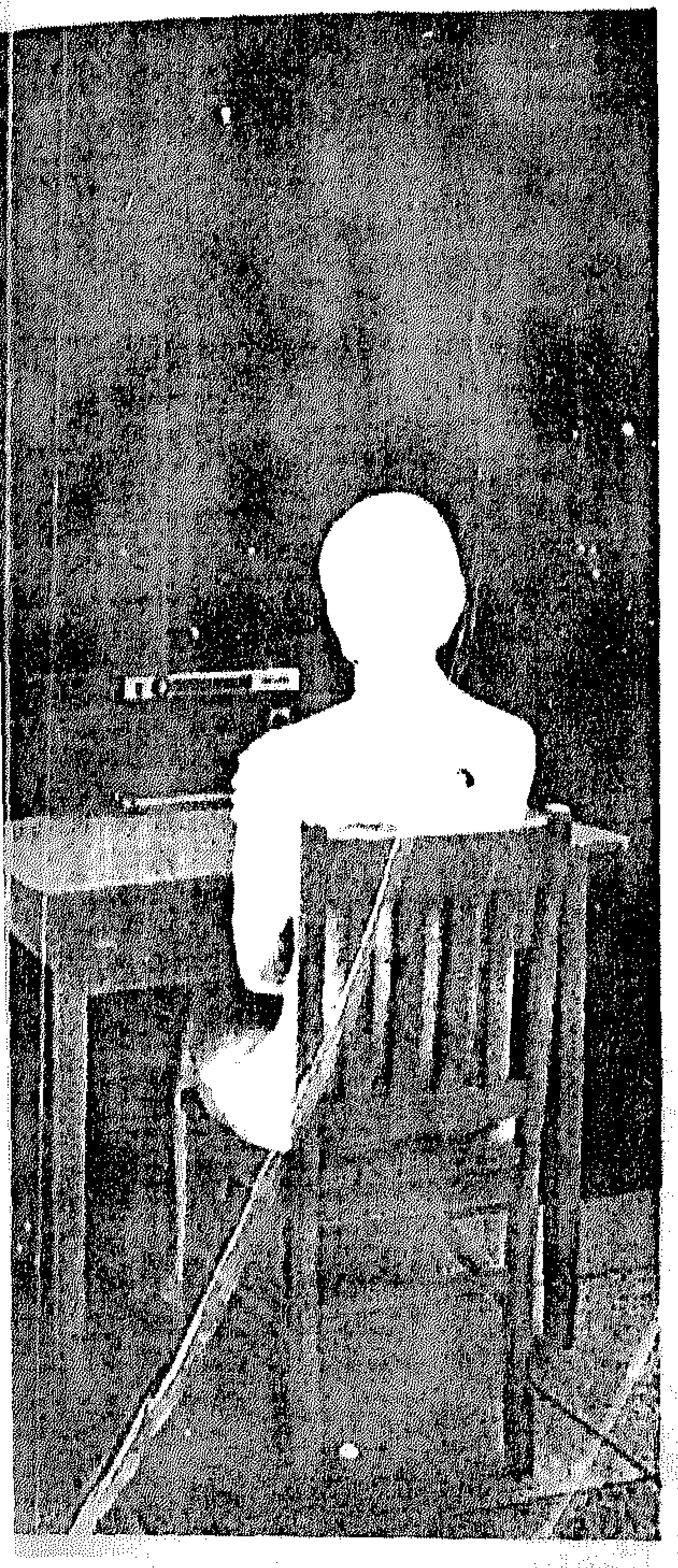
٣٥ ـ ولفرد لام ـ الغابة ١٩٤٣



٣٦ ـ أميل ـ أصدقاء ١٩٤٦



٣٧ ـ مواس كسلبخ ـ امرأة ترتدي الشال



٤٣ ـ جورج ستيل ـ أليس تستمع للموسيقى ١٩٧٠



٤٠ ـ مارينو مارينى ـ الفارس



٣٩ ـ مارينو مارينى ـ حصان



٣٨ ـ أوسكار كوكشكا ـ هيروارث واردن ١٩١٠

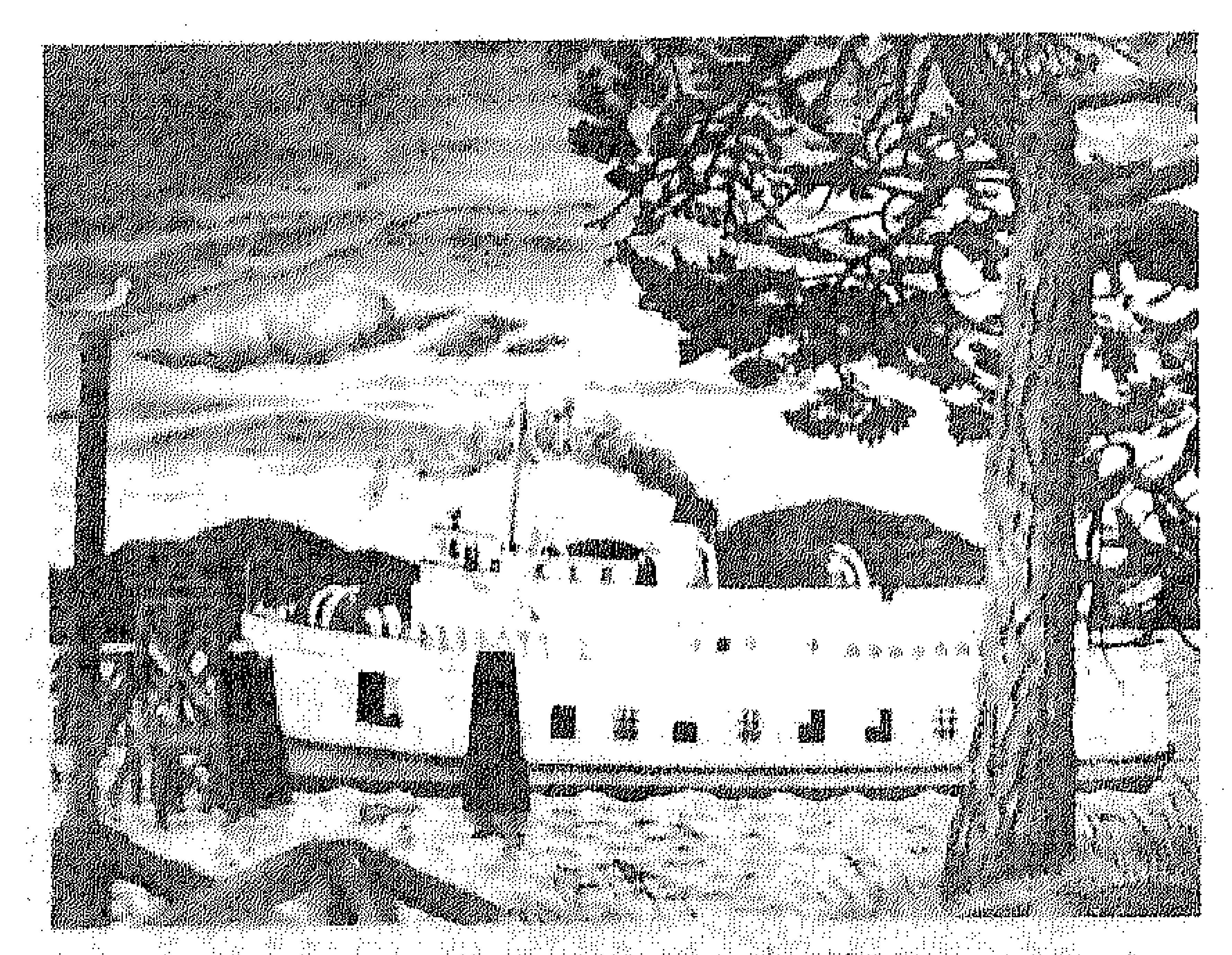


٤٢ ـ أميدو موديليانى ـ رأس ١٩١٣

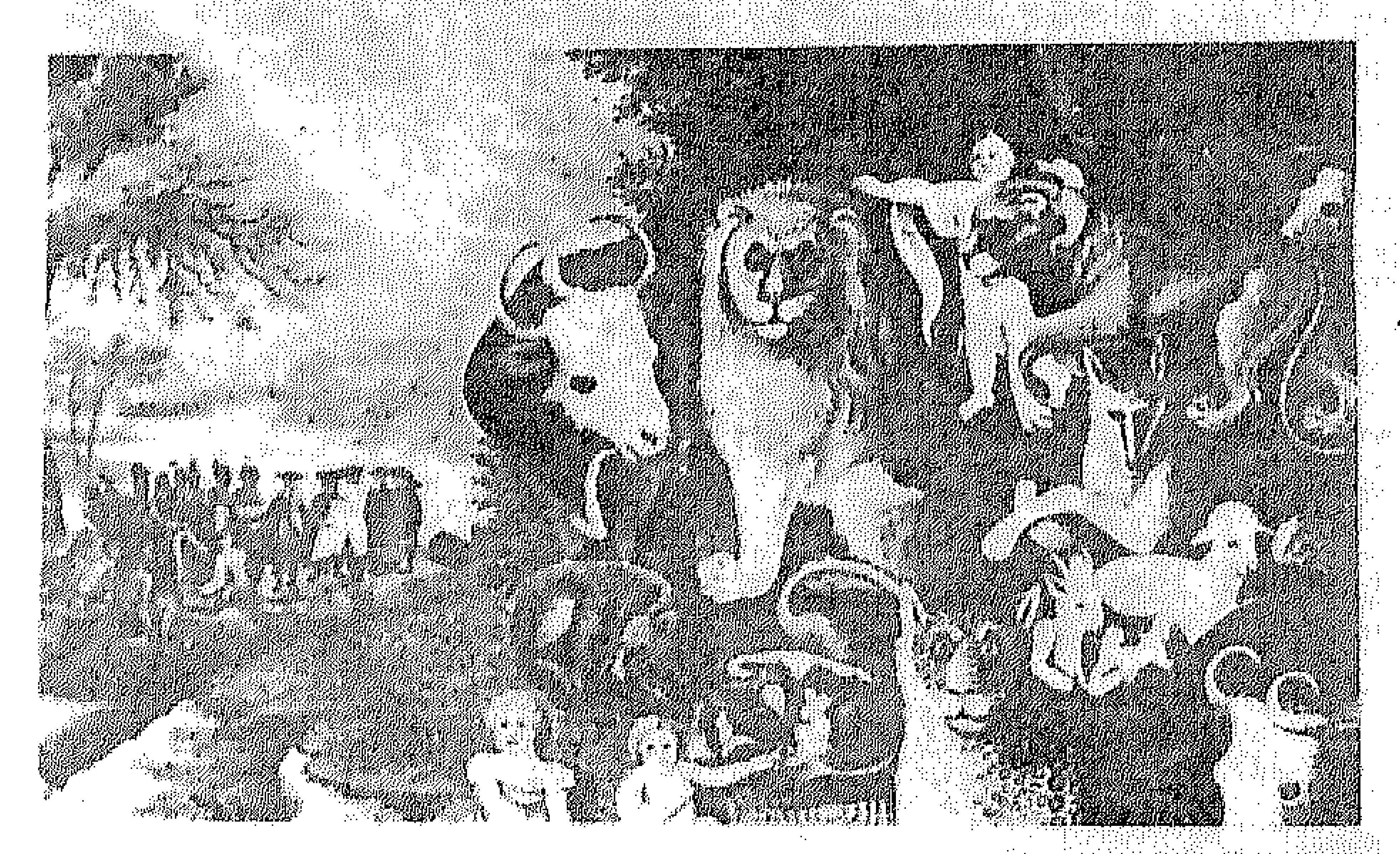
٤١ ـ أميدو موديليانى ـ صورة هيترين



٤٤ ـ ل . س . لورى ـ الأطفال ١٩٥٠



٤٥ ـ ادوارد هجز ـ الأتوبيس المائى



٤ ـ ادوارد هيكس ـ المملكة المسالمة ١٥/ ١٨٤٠

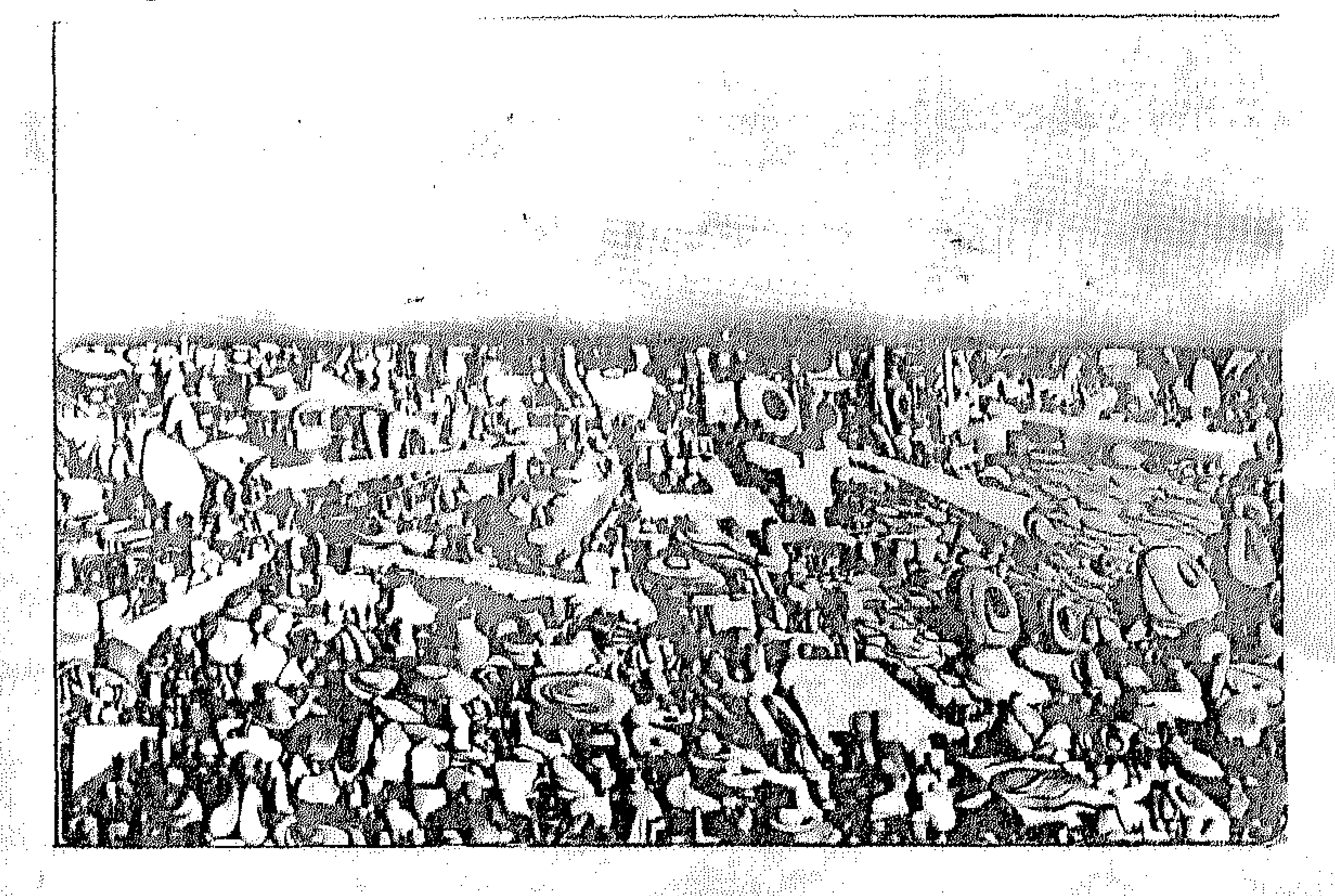
الدادا



٥٠ ـ فرانسس بيكابيا ١٩١٣

السريالية

٥٢ ـ إيفى تانجى ـ تكاثر الأقواس ١٩٥٤

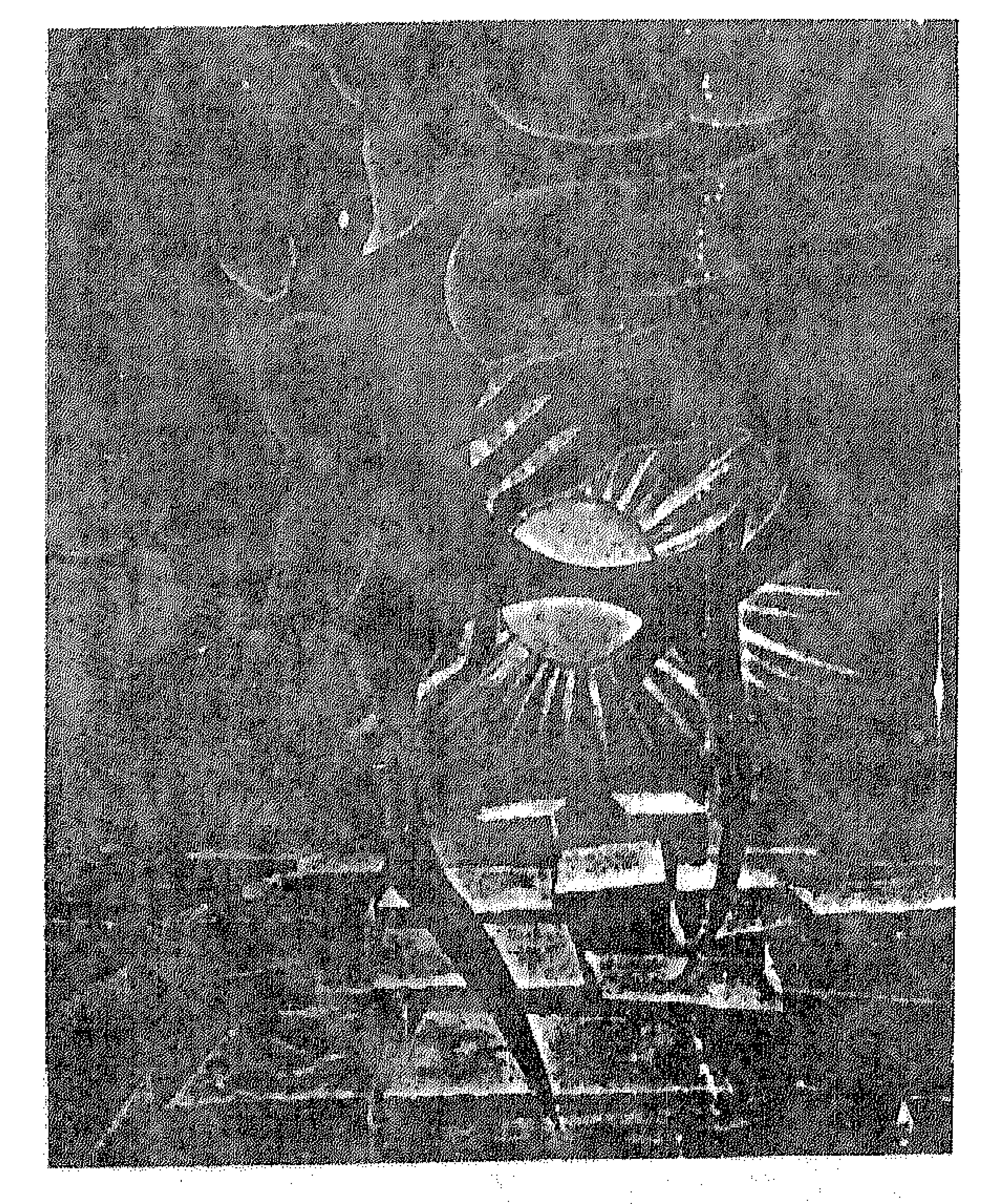




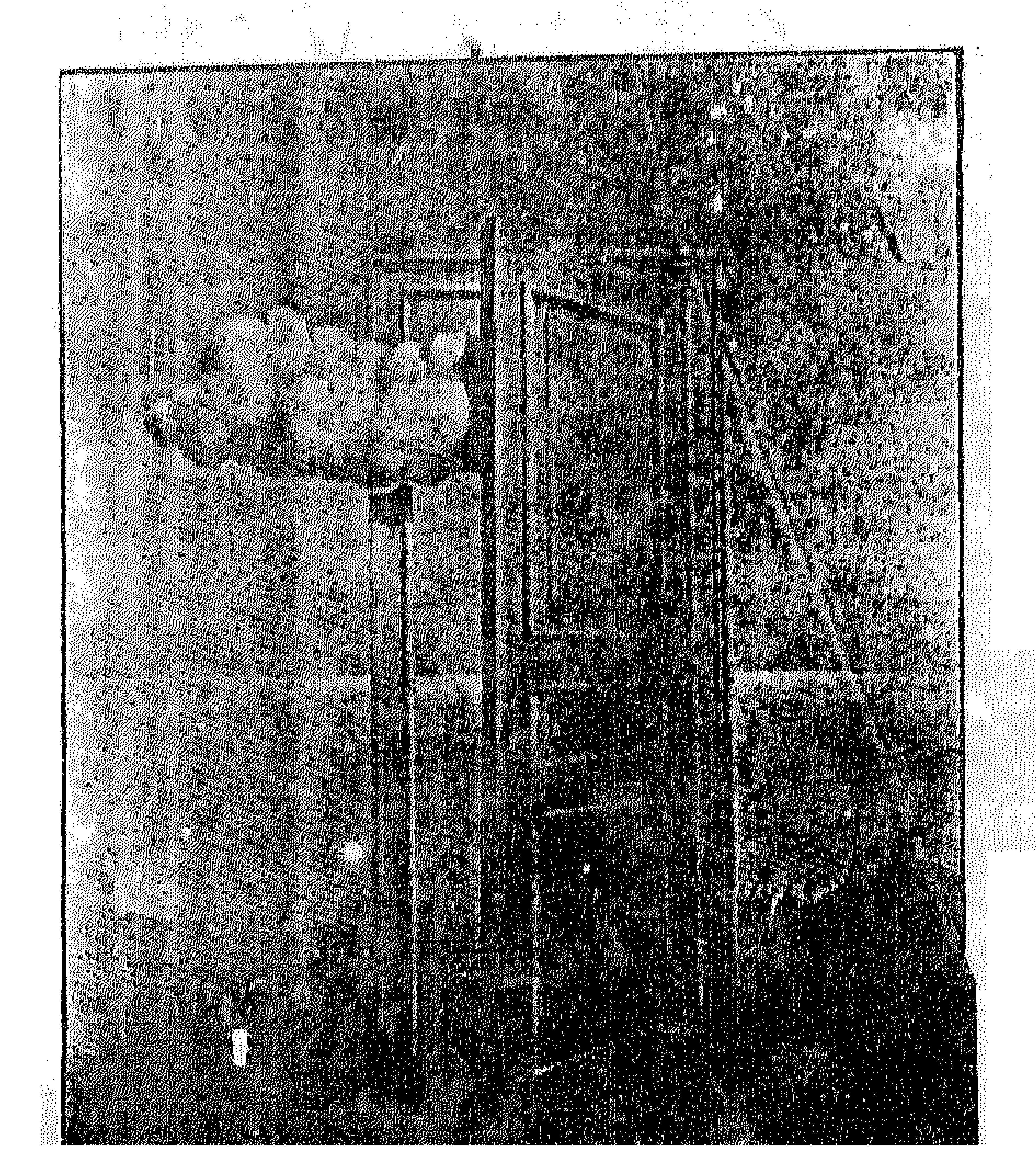
٥١ ـ سلفادور دالي ـ الزرافة المحترقة

٥٤ـ بيتر بلوم ـ المدينة الخالدة ١٩٣٧

٥٦ - فيكتور برونر - انعكاسات القمر ١٩٤٦



٥٤ ـ مان راي ـ رموز ١٩٣٨



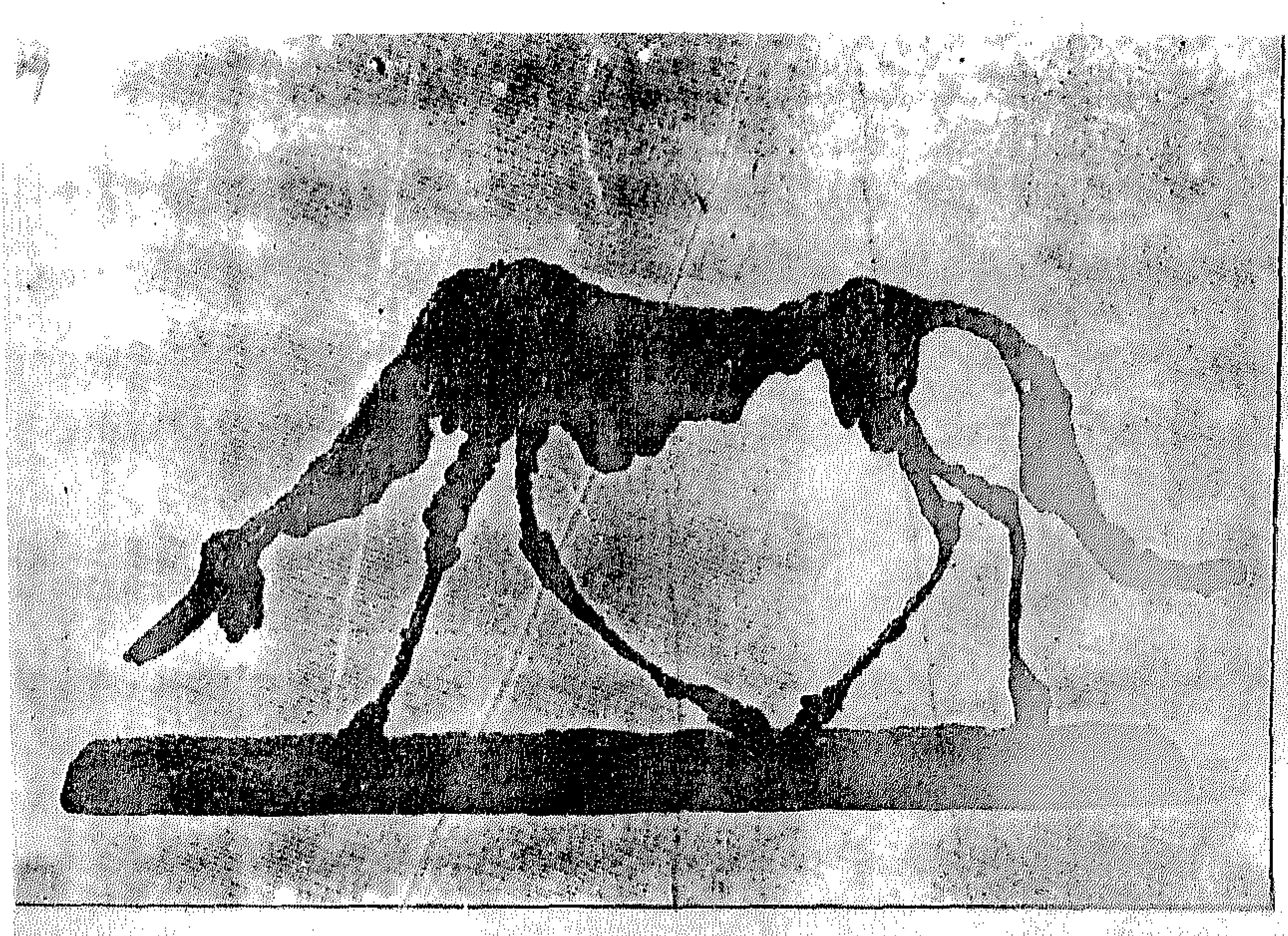
٥٥ ـ رينيه مارجريت ـ النصر ١٩٣٩



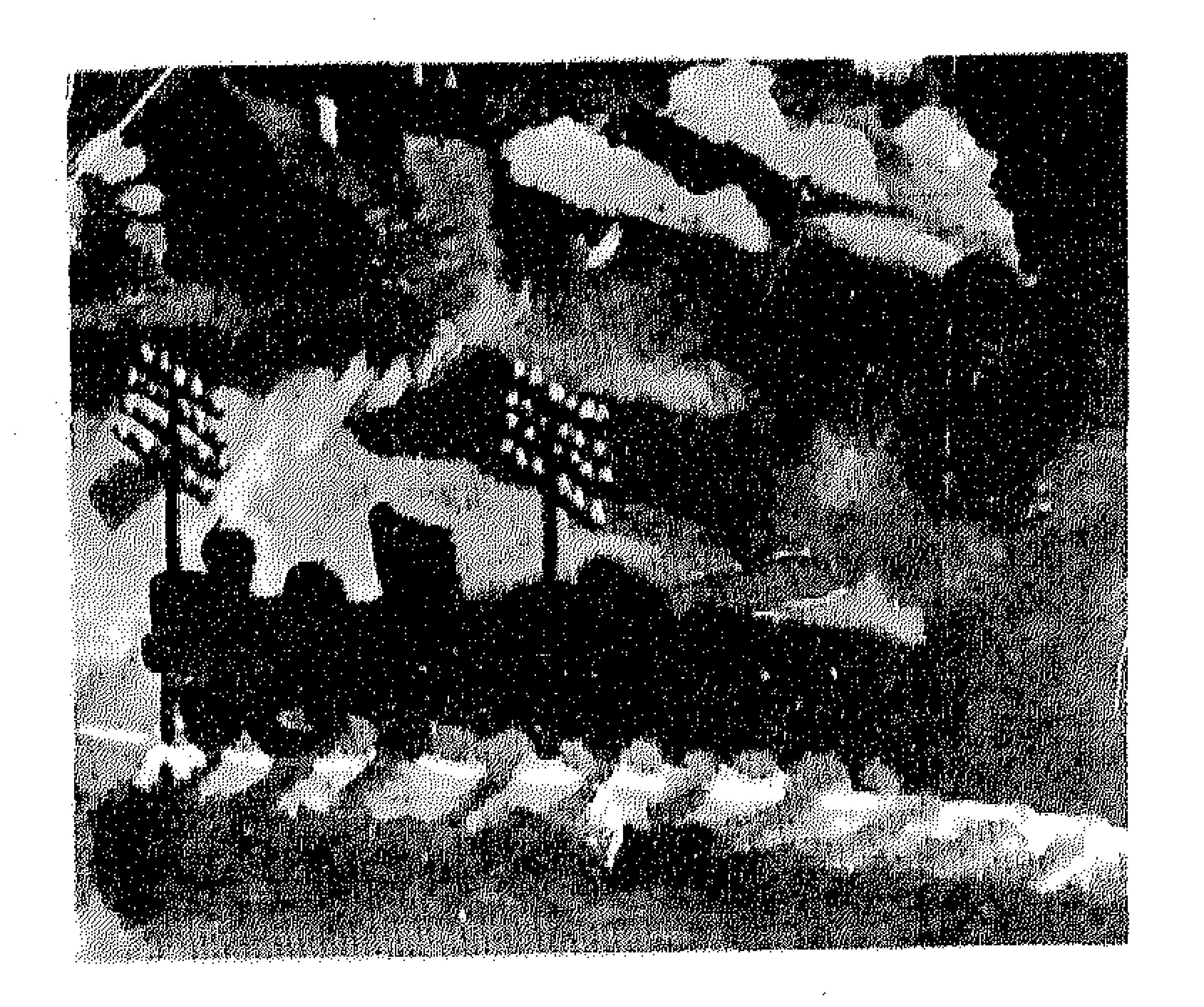
٥٩ ـ جوان ميرو ـ امرأة ١٩٦٩



٦٠ ـ ماكس ارنست ـ يوكليد ١٩٤٥



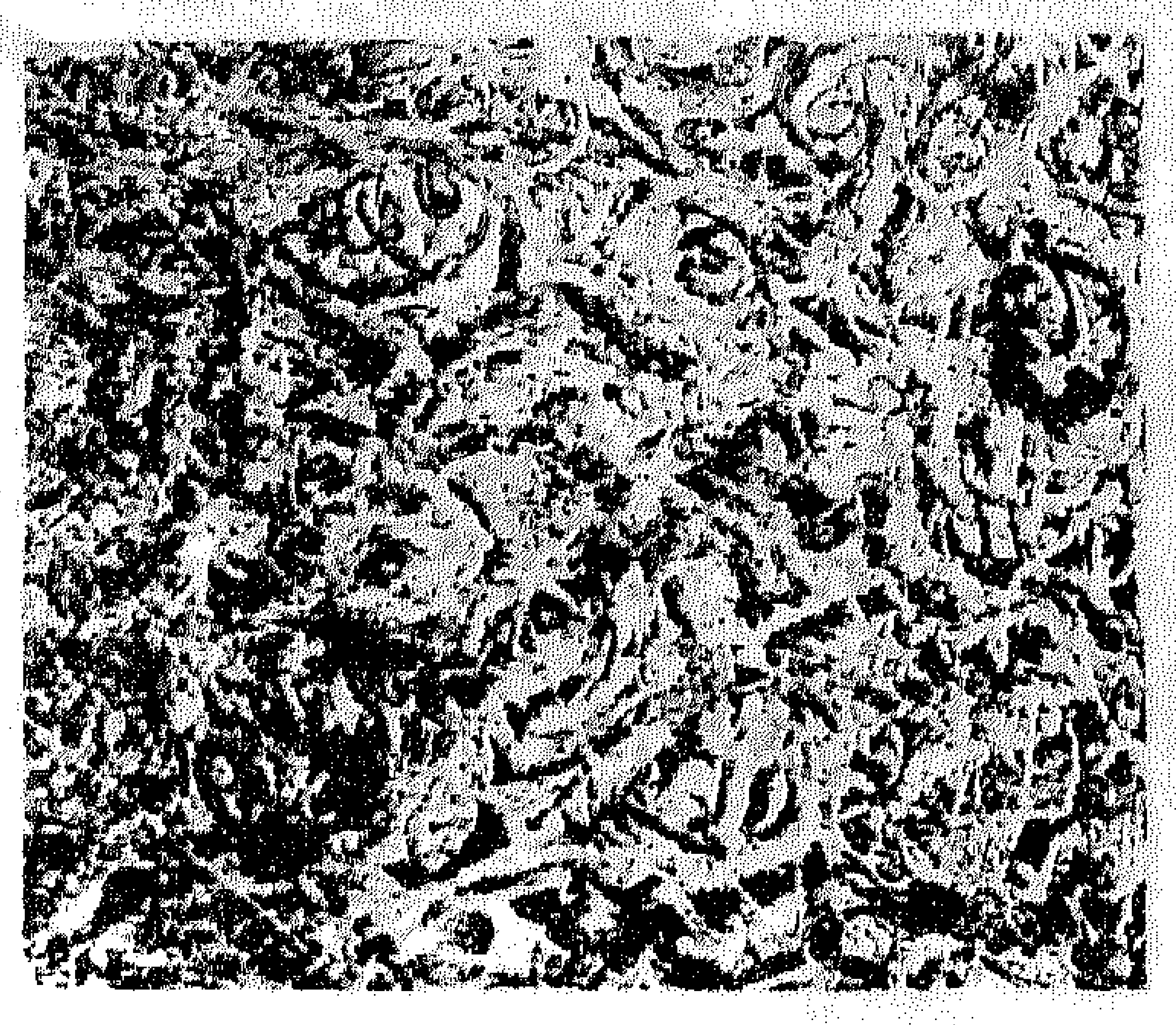
٦١ ـ البرتو جياكومتي ـ الكلب ٥٤/١٩٥١



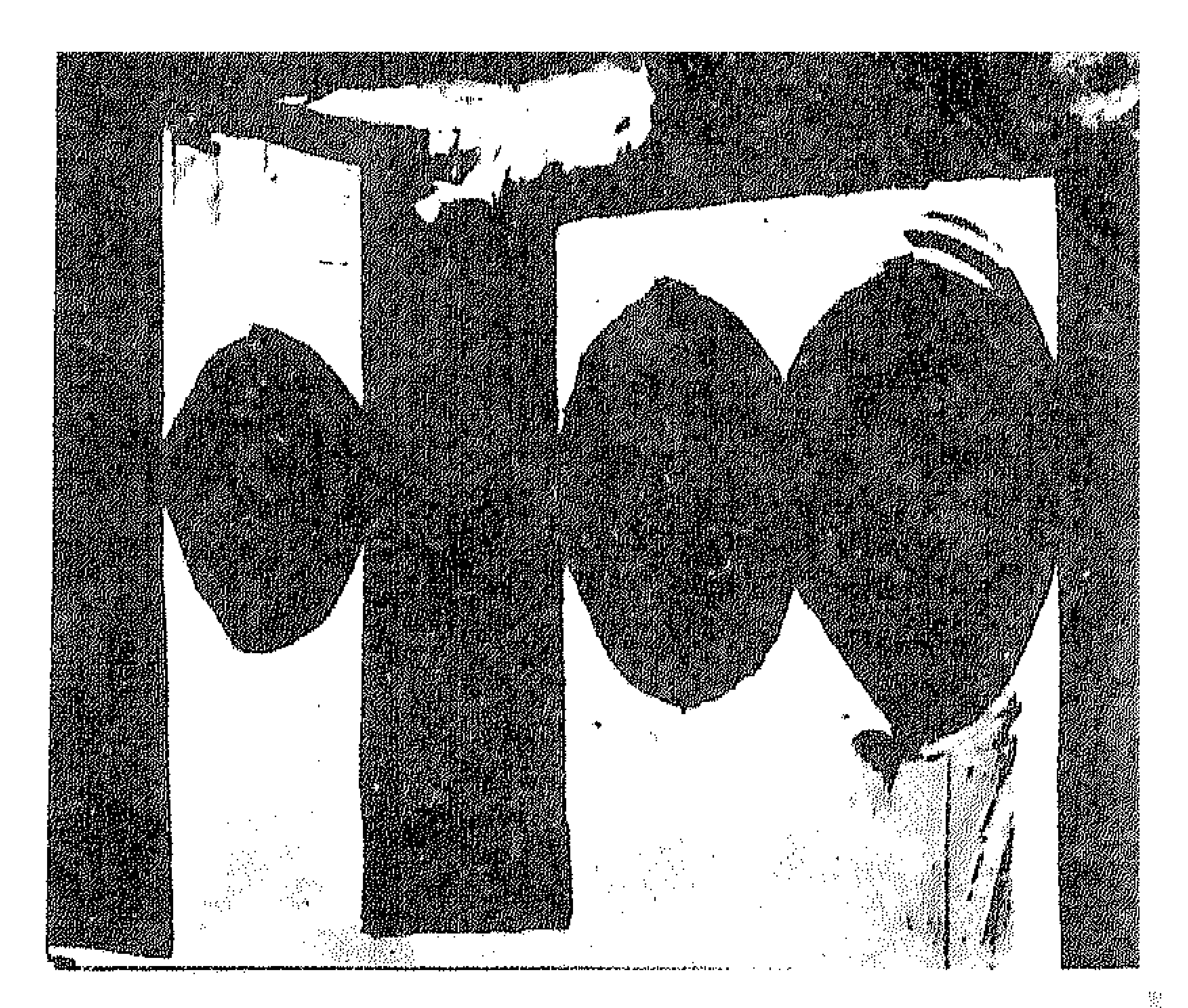
٦٢ ـ واسيلي كاندنسكي ـ القطار



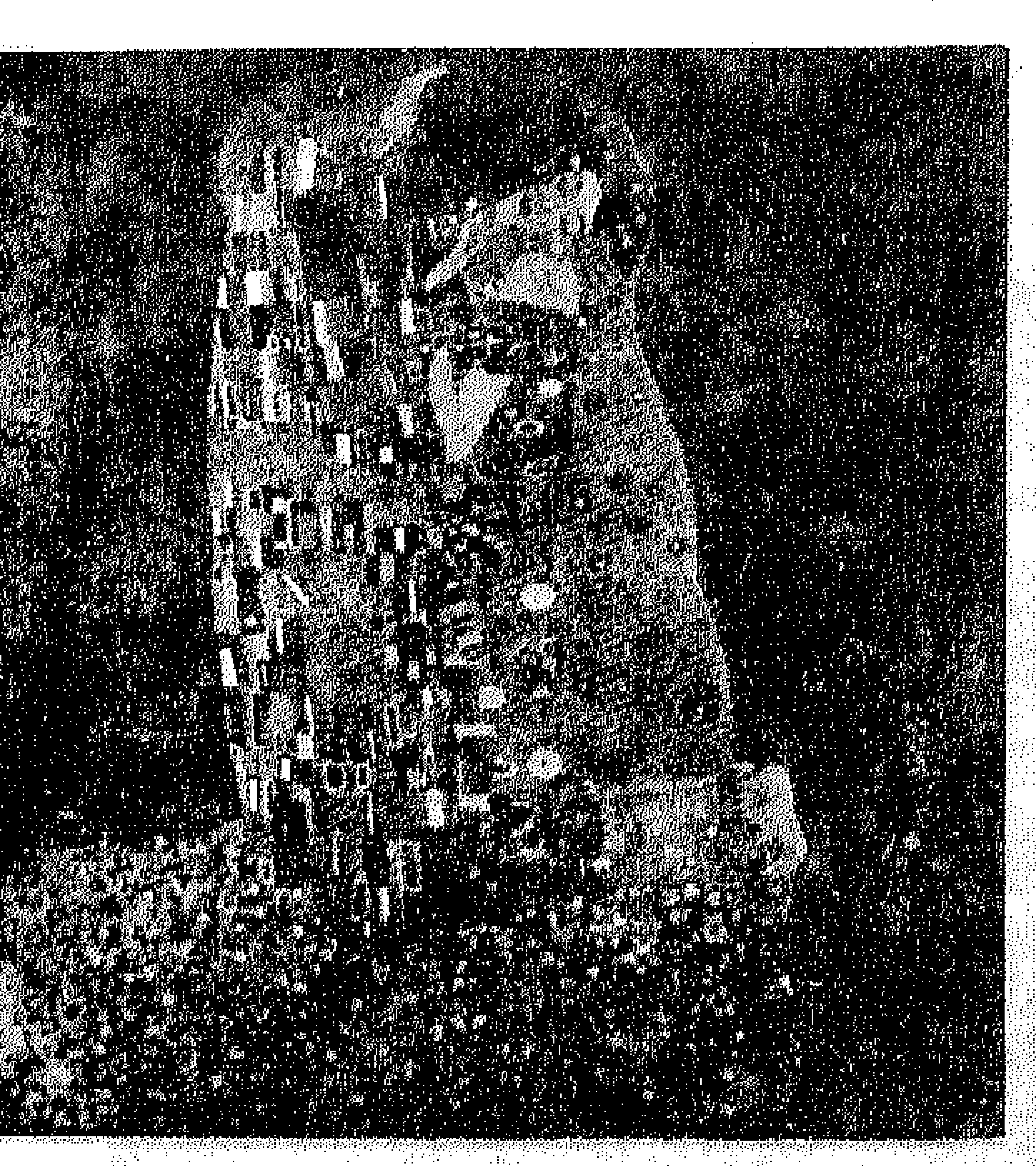
٦٣ ـ ارشيل جوركي ـ صراع مبهم
١٩٣٦ /٣٧



٦٤ ـ جاكسون بولوك ـ عيون في
حرارة ١٩٤٦



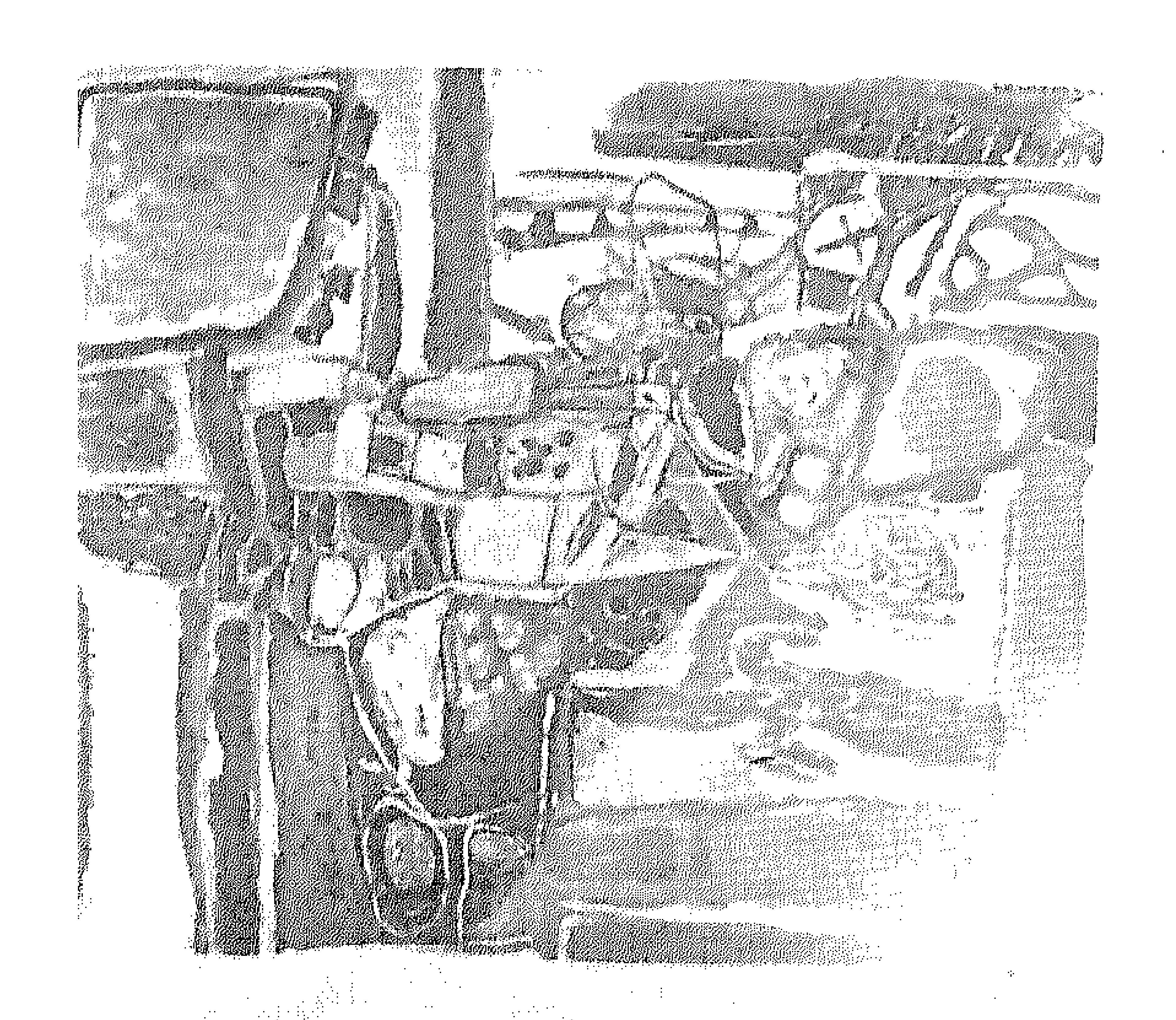
٦١ ـ روبرت مذرول ـ مرثاة شعرية للجمهورية الاسبانية ٦١/١٩٥٧



٦٥ ـ جوستاف كليمنت ـ قبلة ١٩٠٨

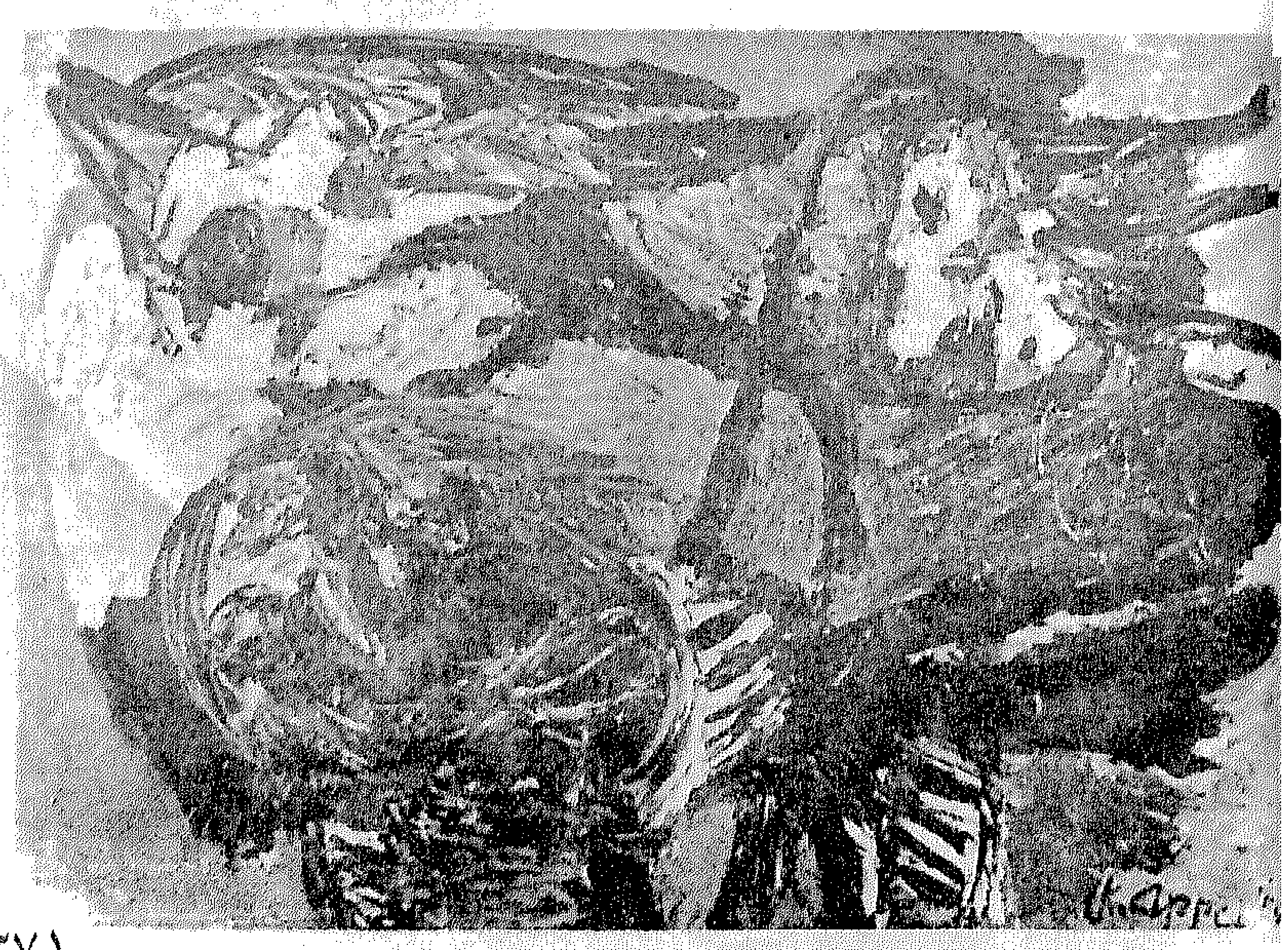


٦٦ ـ ولم دى كوننج ـ امرأة ٥٢/١٩٥٠



٦٩ ـ كورنيل فان بفرلو ـ افتتاحية الصيف ـ ١٩٦٢

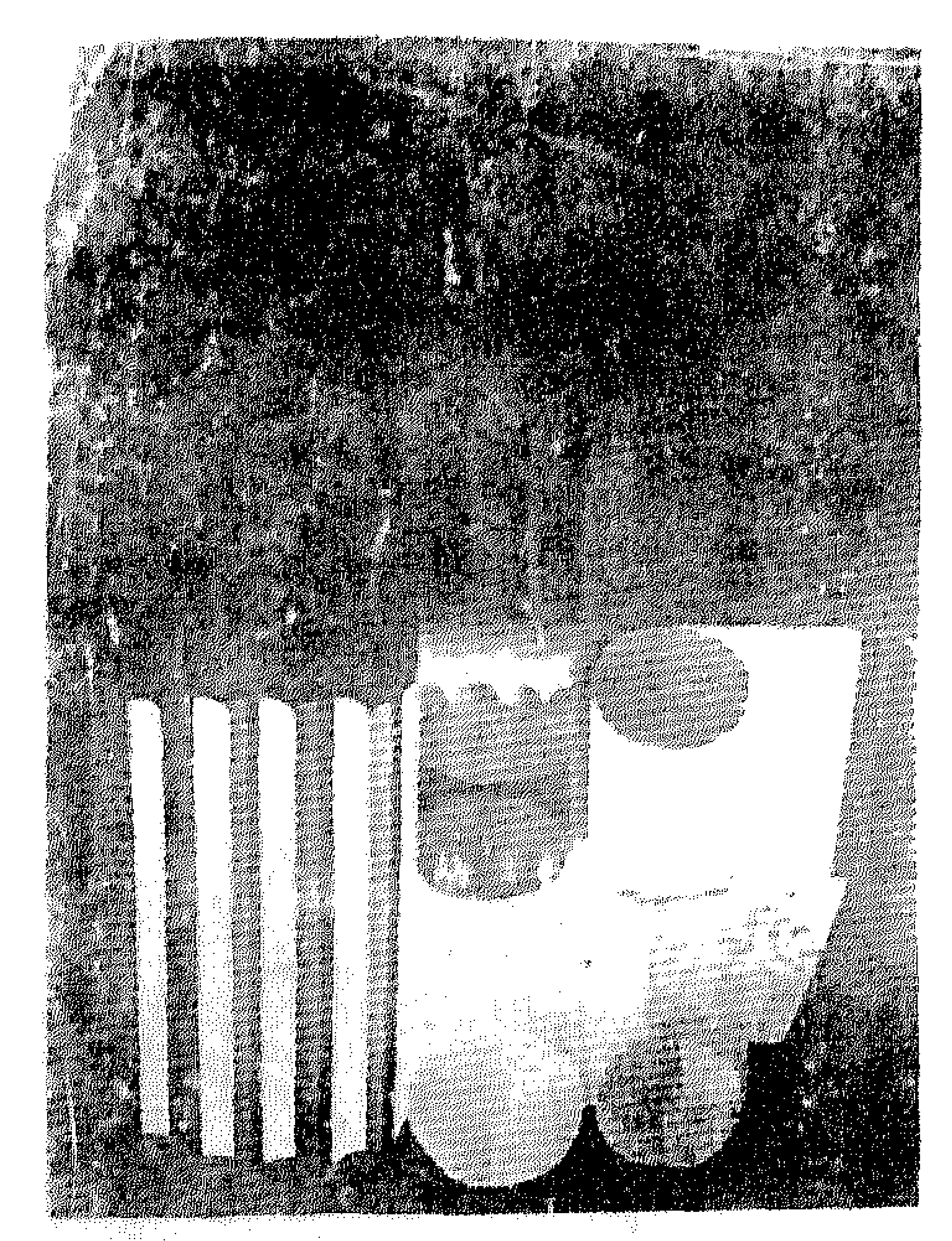
٧٠ ـ كارل آبل ـ طائران ١٩٥٤.



٧١ ـ فرانز كلين ـ الحائط الليلى للسنة الجديدة ١٩٦٠

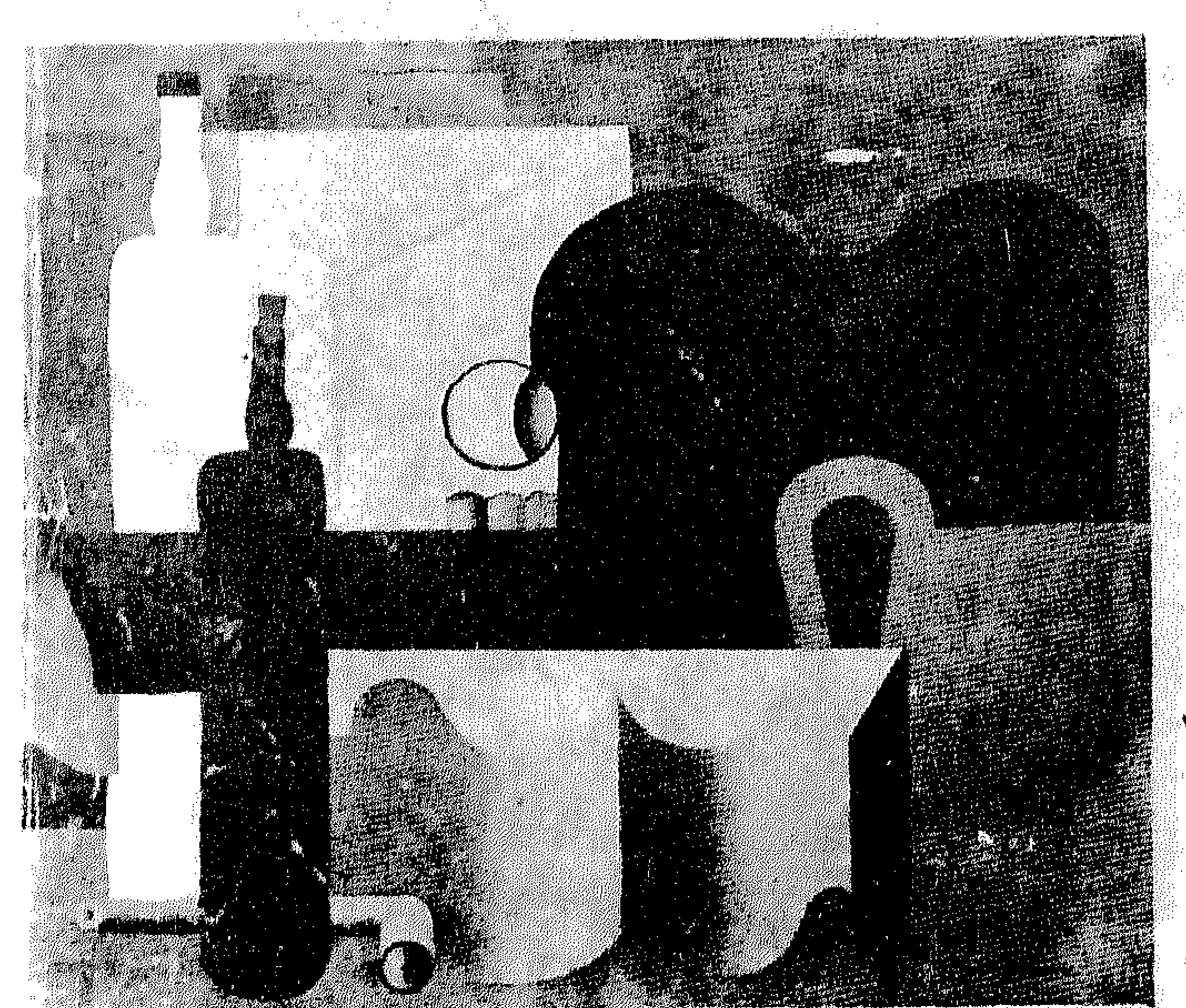


٧٢ ـ فرانك كوبطا ـ رحلة الليل ١٩١٠

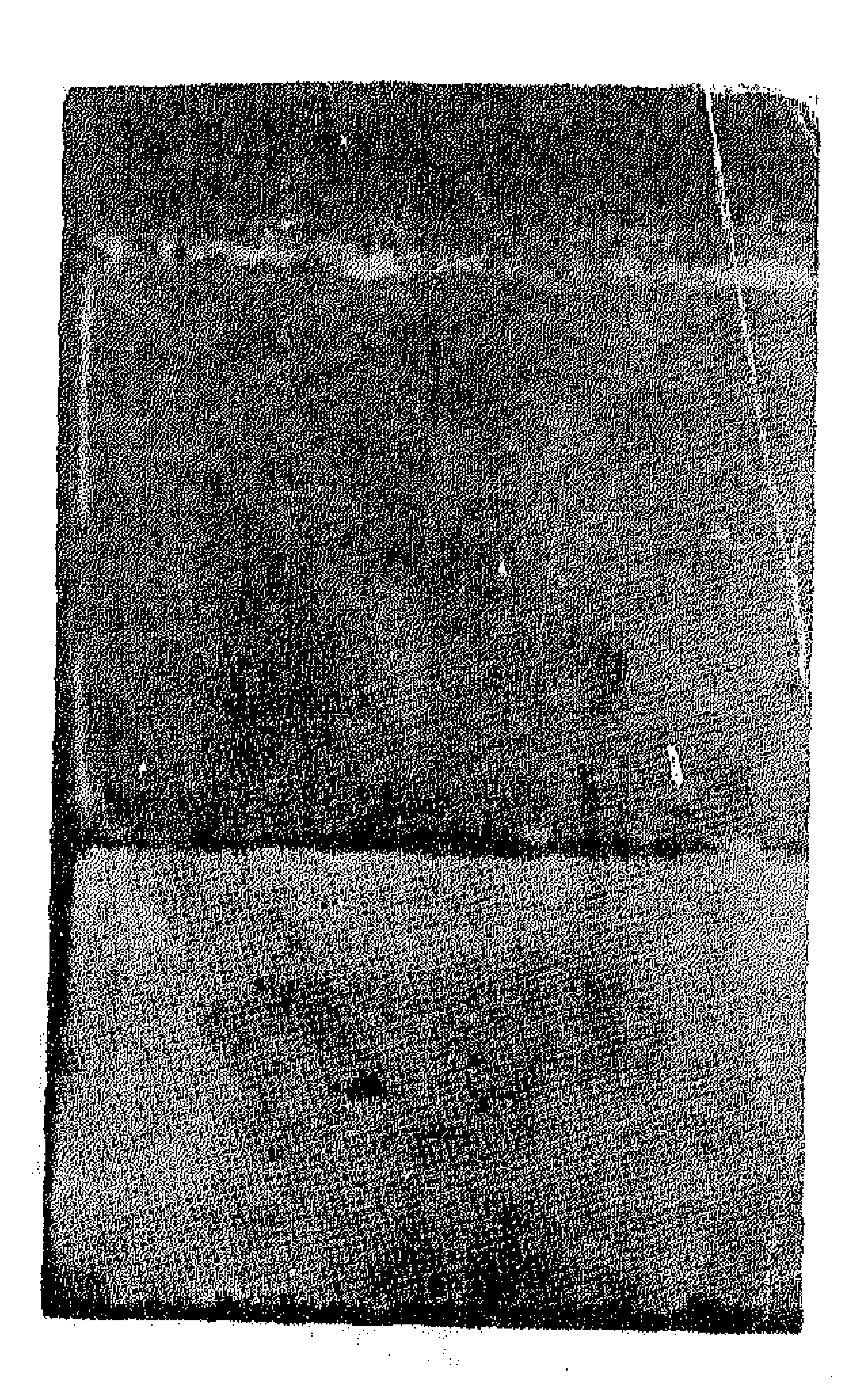


أوزنفانت ـ زجاجات وأكواب ٦ / ١٩٢٢

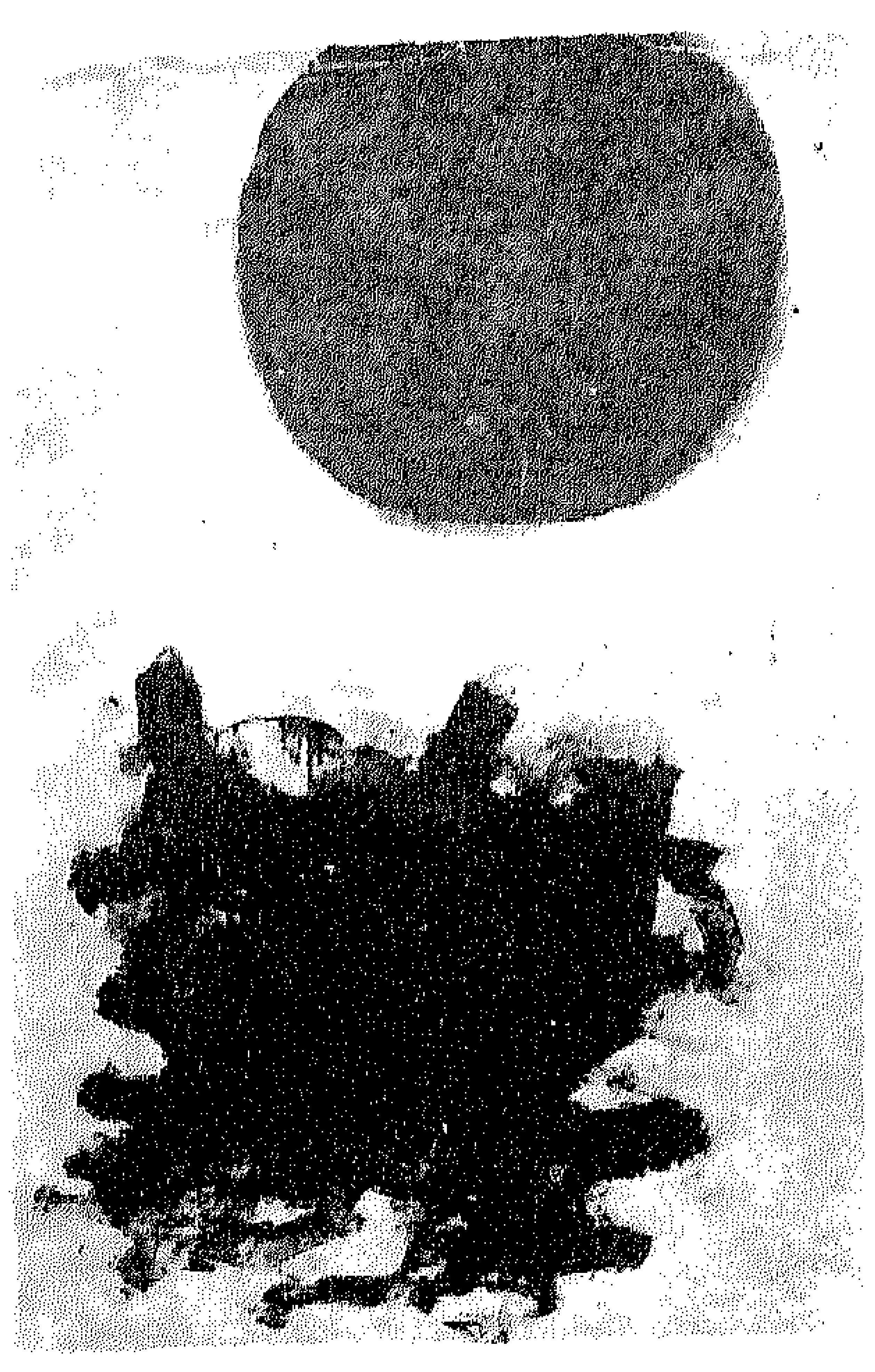
التجريدية التلقائية



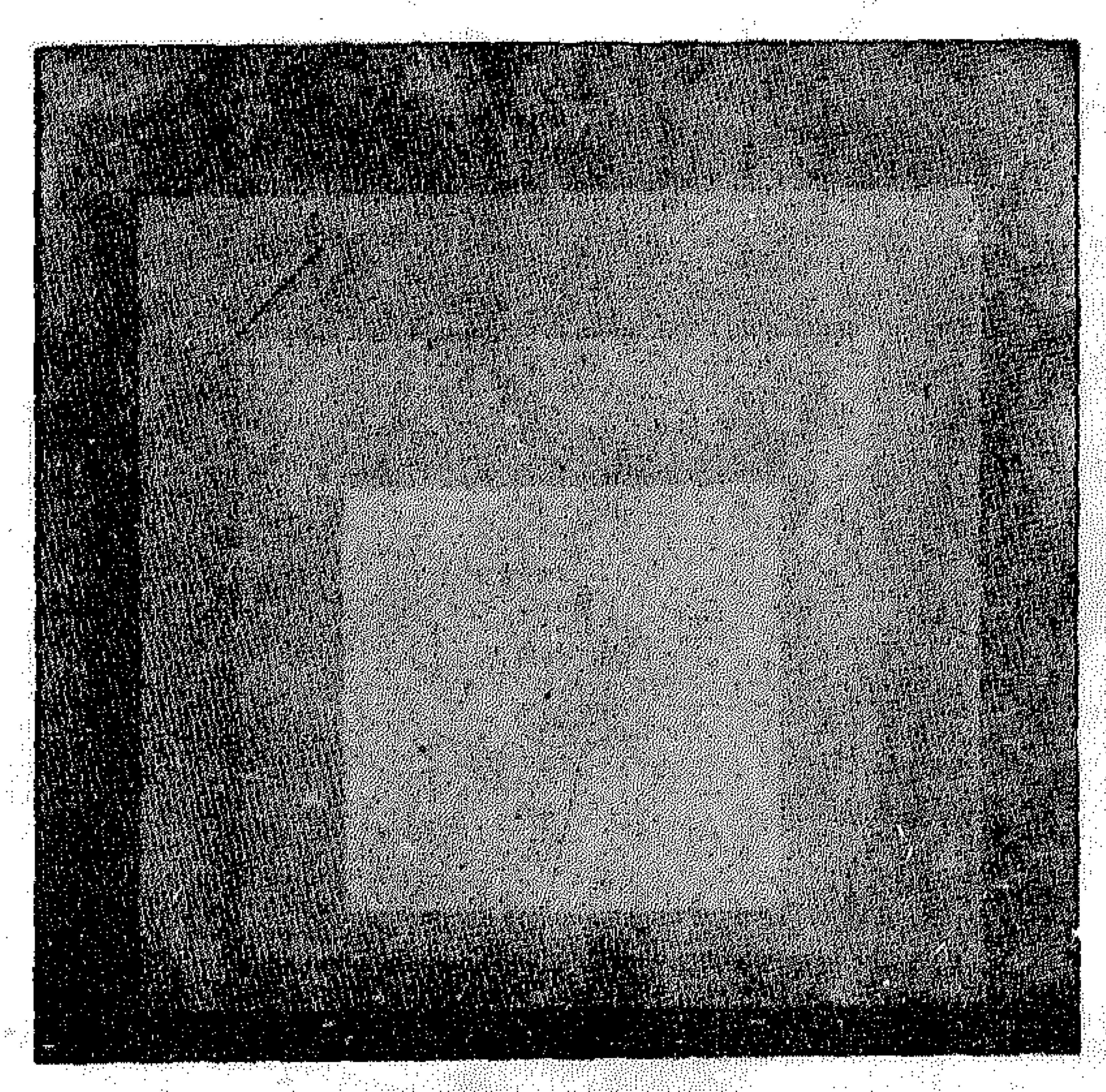
٧٤ ـ ل . كوبيزييه
طبيعة صامتة ١٩٢٢



٧٦ـ مارك روثكو ـ رقم ١٠ ـ ١٩٥٠

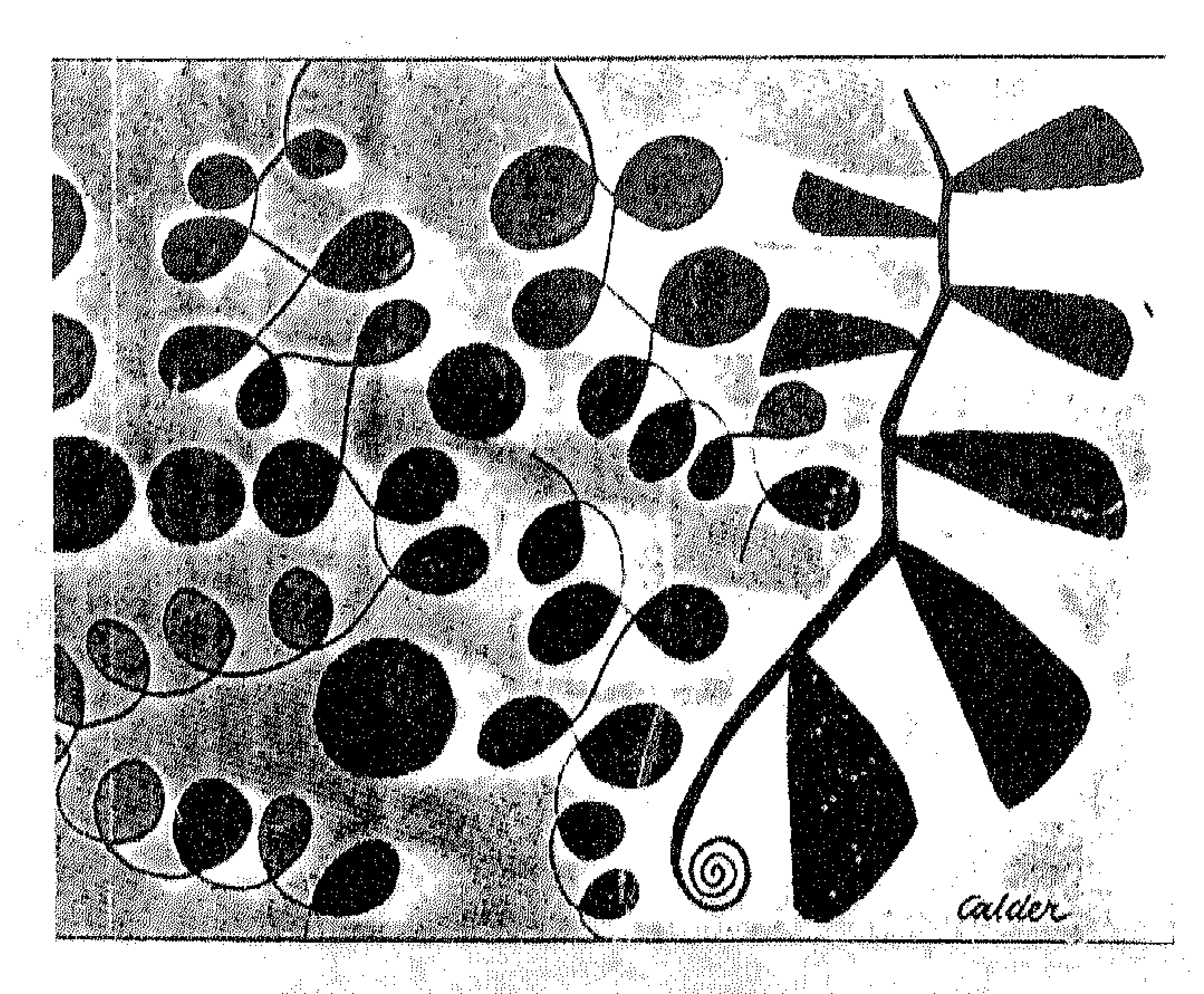


٧٥ ـ أدولف جوتليب ـ خلية ١ / ١٩٥٧



٧٧ ـ جوزيف البرز ـ رحيل فى الأصفر ١٩٦٤

التجريدية
الحركية

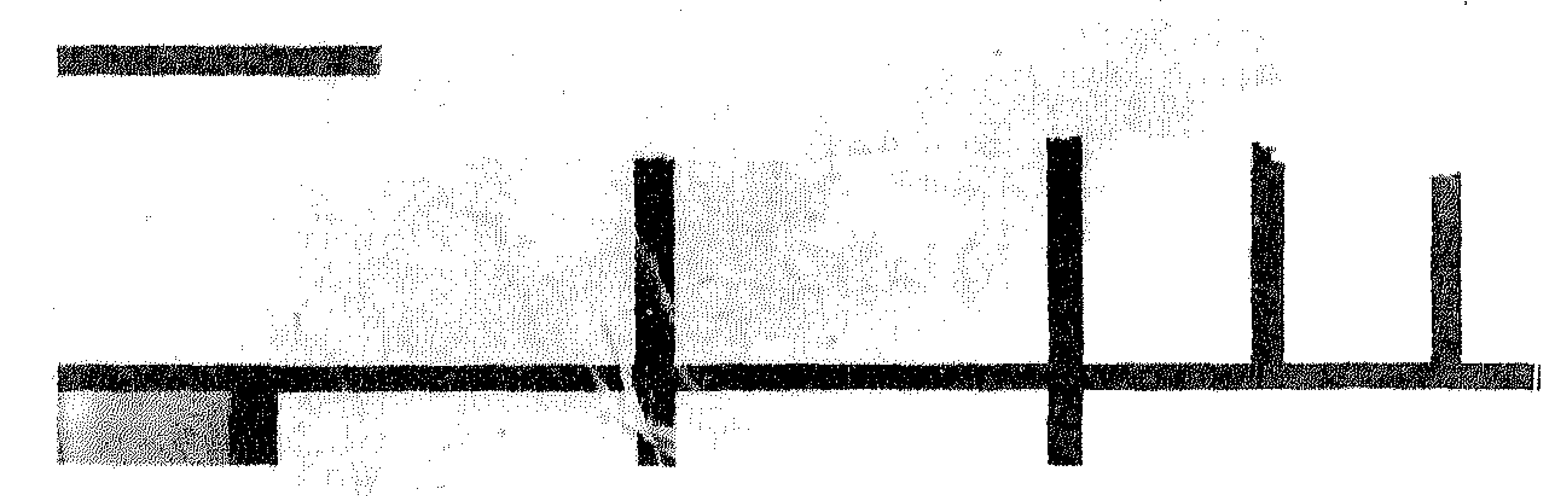


٧٨ ـ الكزاندر كالدر ـ أوراق
الخريف ١٩٧١

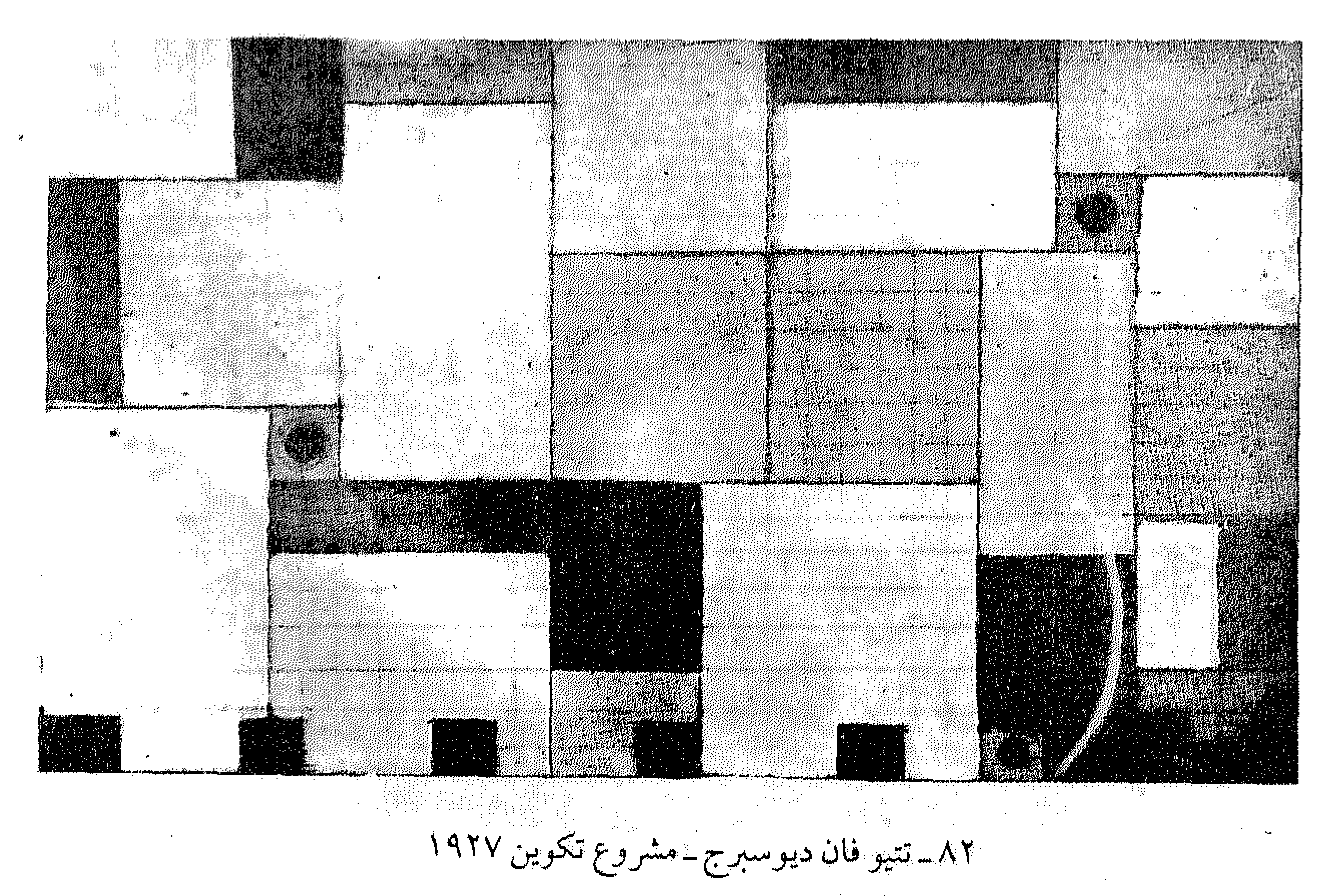
التجريدية
الطبيعية



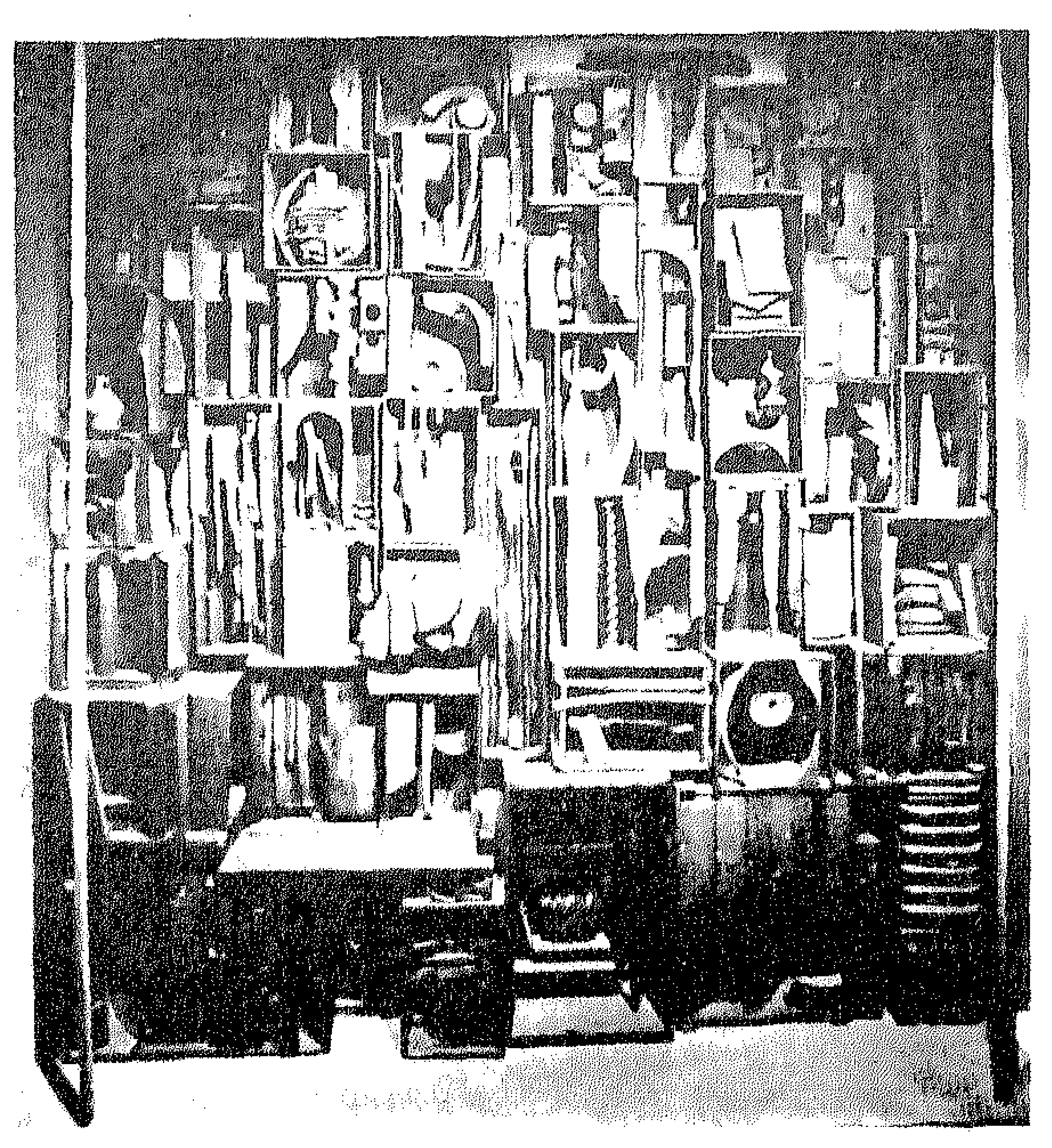
٧٩ - بول كلي - وجه ١٩٤٨



٨٠ ـ بيت موندريان ـ تكوين ٢ ـ ١٩٣٧



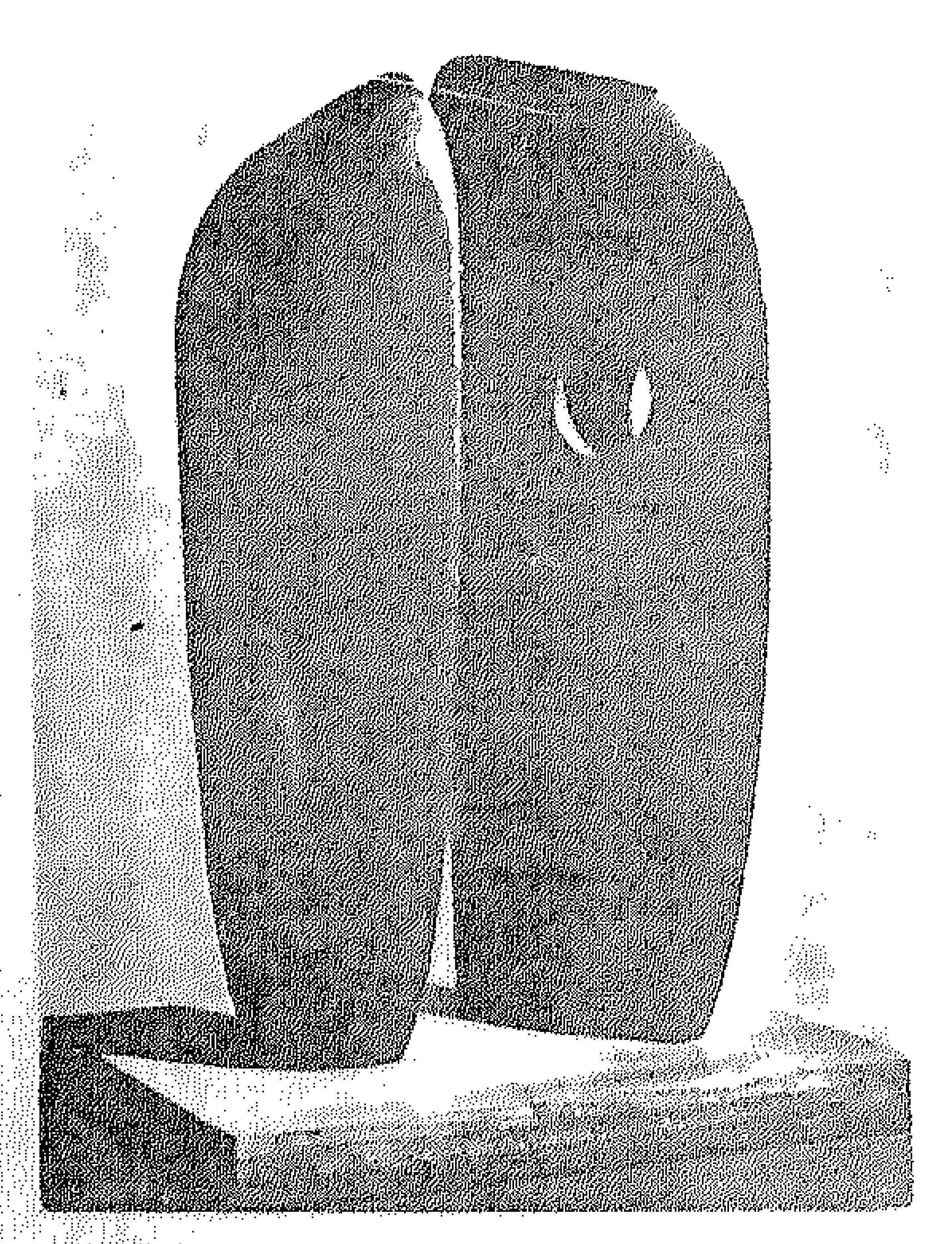
٨٢ ـ تتيو فان ديوسبرج ـ مشروع تكوين ١٩٢٧



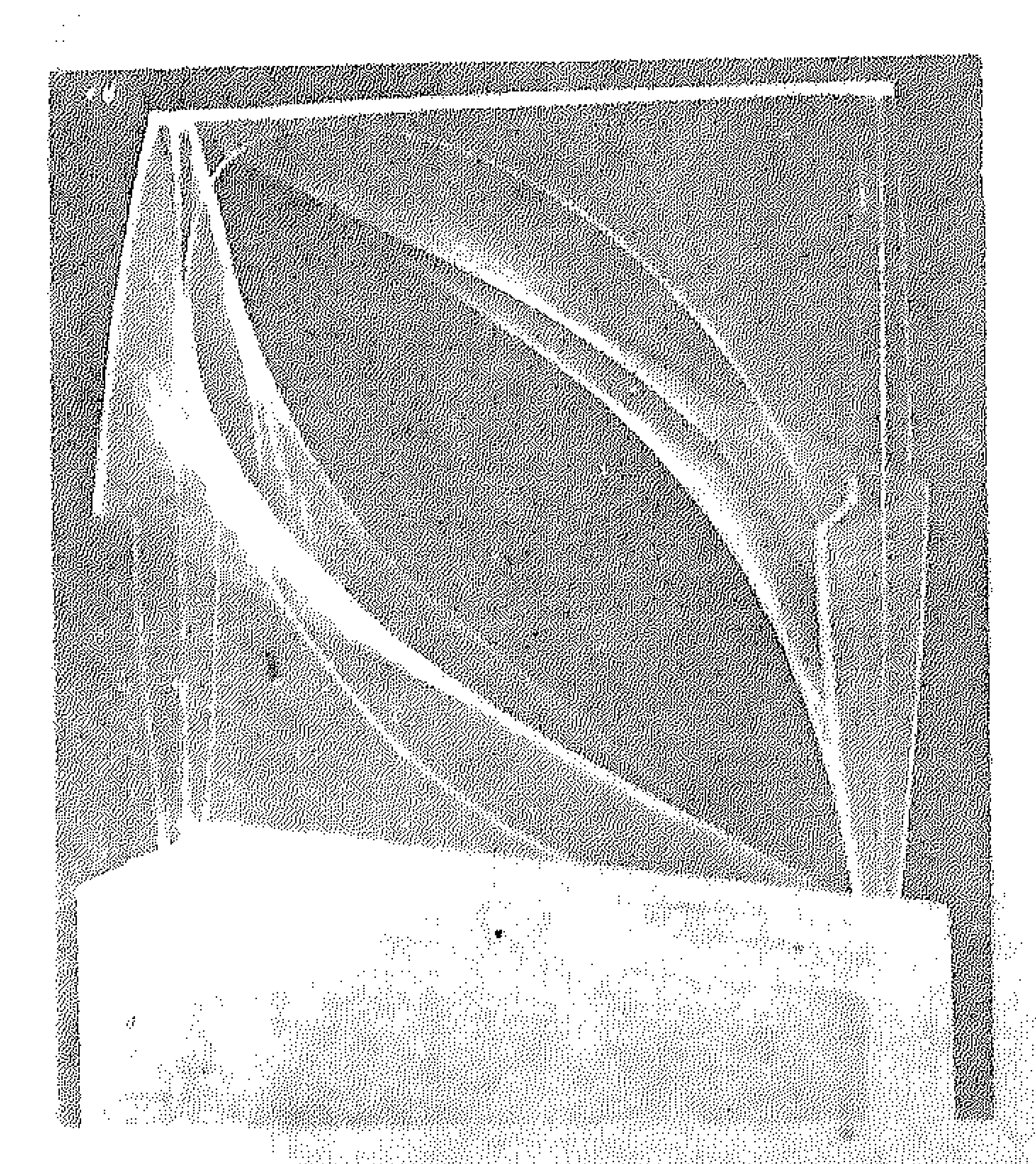
٨٤ ـ لويس نفلسن ـ كاتدرائية السماء ١٩٥٨



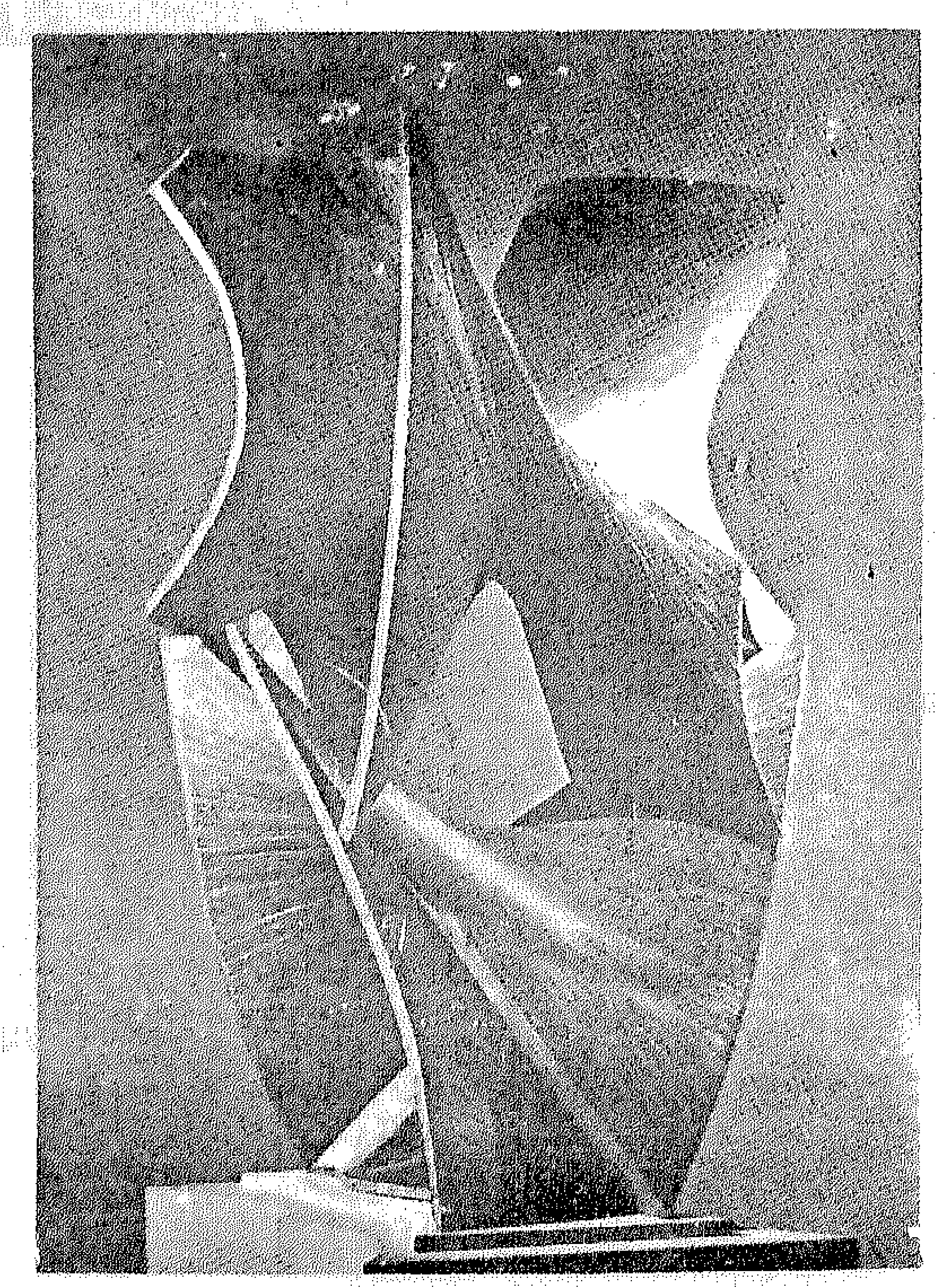
٨٥ ـ رايمند دوشامب فيو ـ الحصان ١٩١٤



٨٦ ـ باربارا هيبورث ـ شكلان فى نسق ١٩٣٨

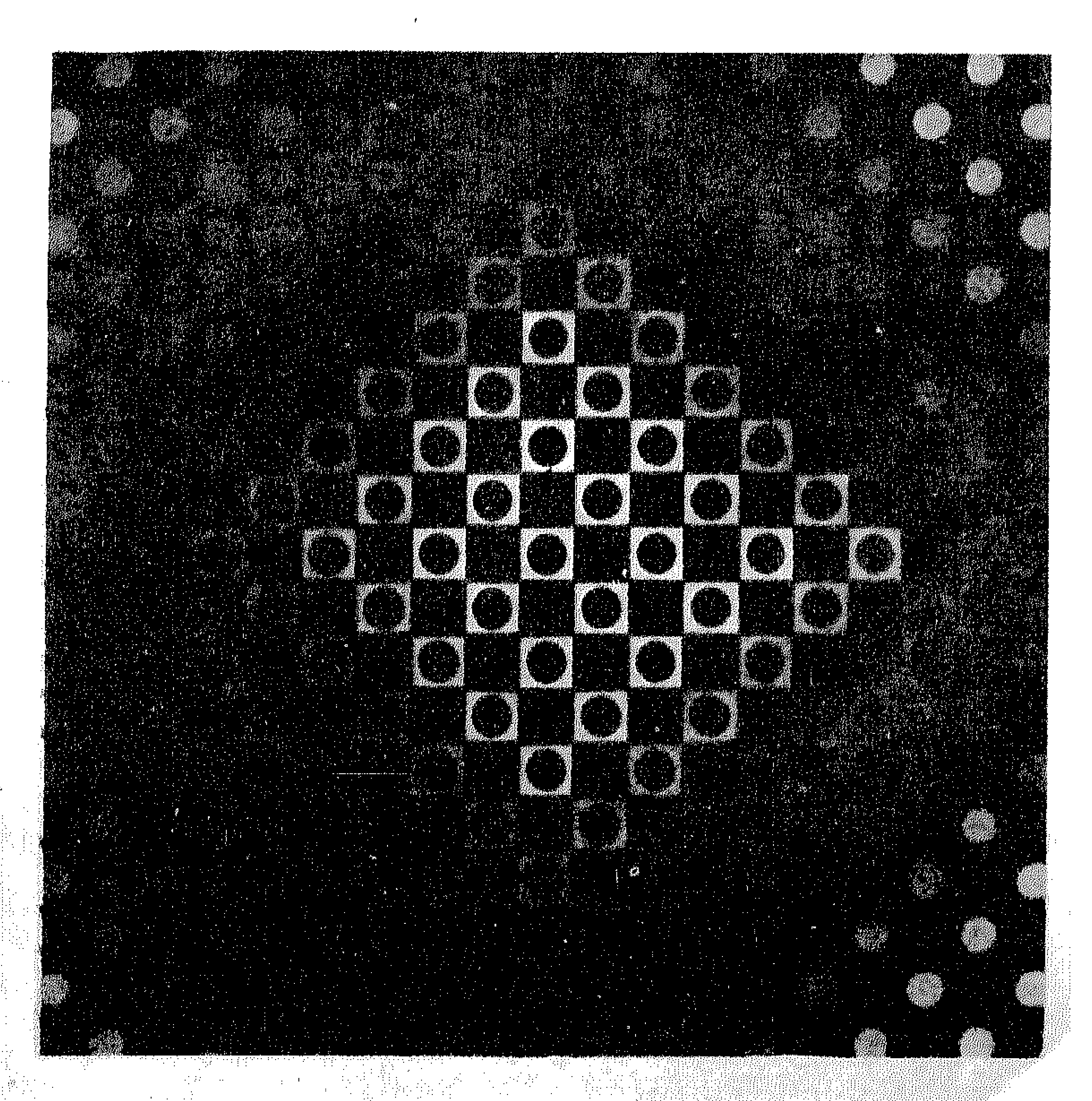


٨٧ ـ نعوم جابو ـ تكوين خطى ـ تنوع ٣/ ١٩٤٢

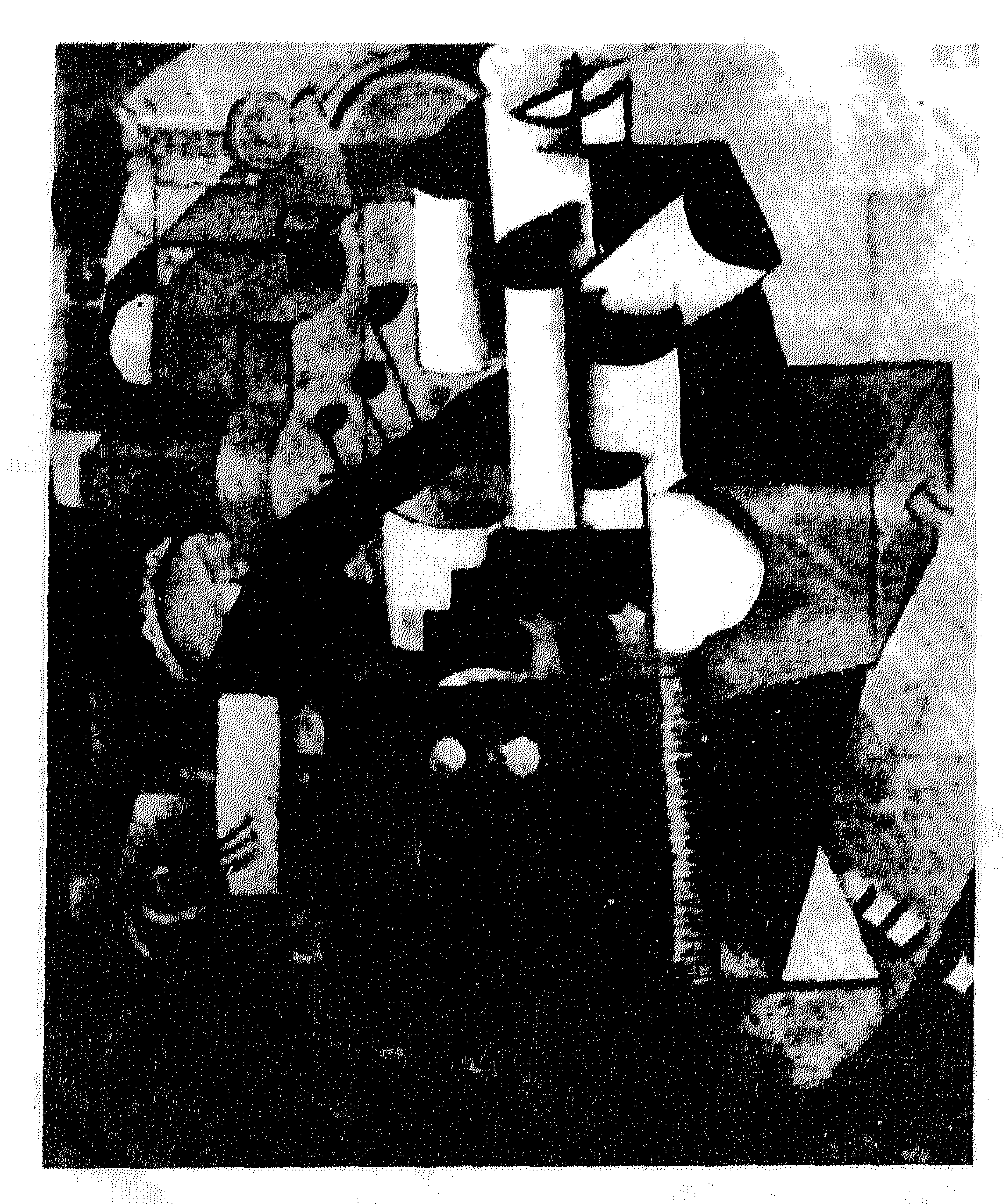


٨٨ ـ انطوان بفسر ـ تركيب فى الفراغ
٢/ ١٩٦١

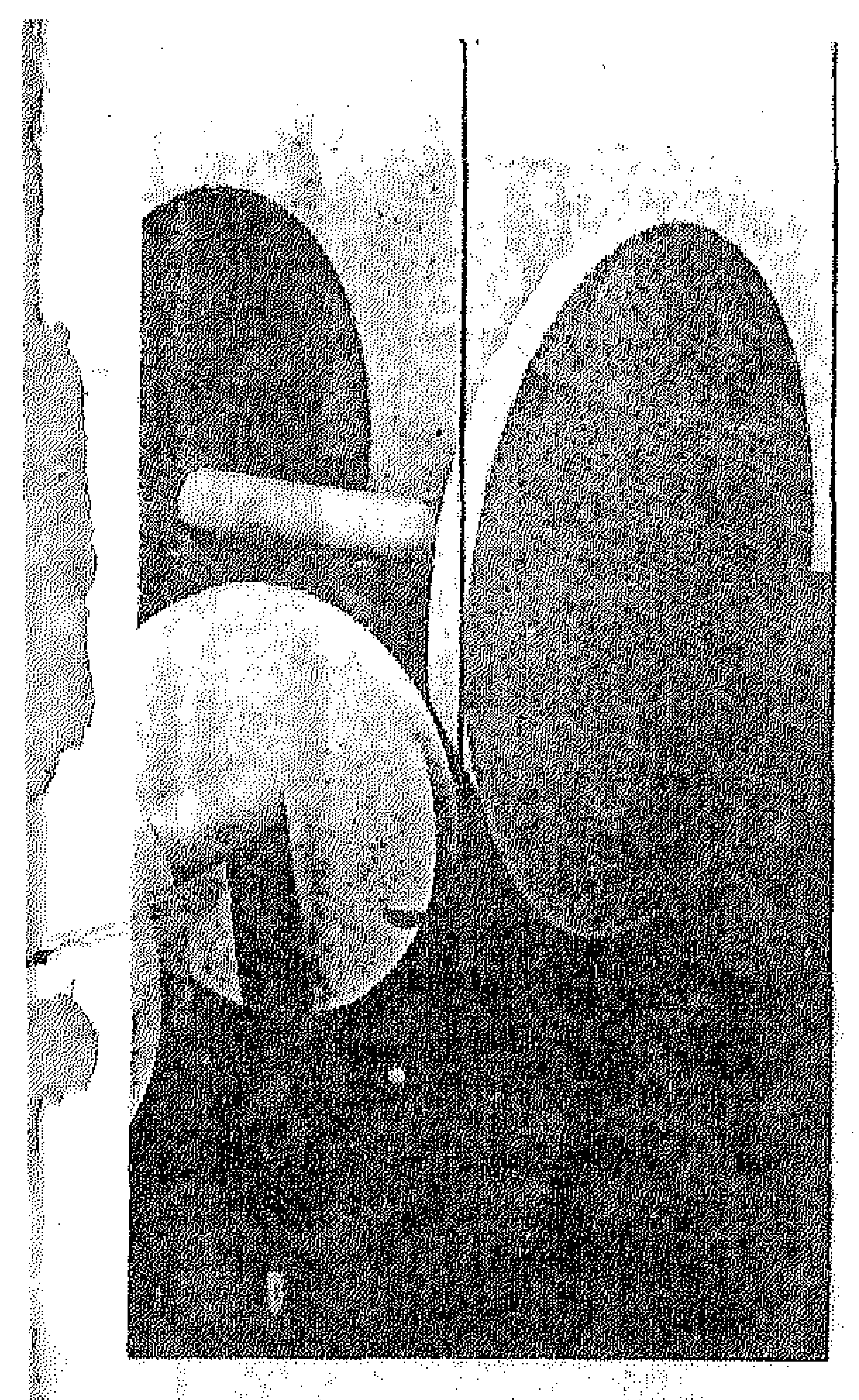
تجريدية خداع البصر



٩٢ ـ فيكتور ڤازاريللي ـ مستنقع ١٩٦٦



٩٣ ـ كازيمير ماليفتش ـ آلة موسيقية ـ لمبة ١٩١٣



٩٠ ـ تم سكوت ـ عجلات الشاطىء ٢ / ١٩٦١



٨٩ ـ أوسيب زادكن ـ امرأة اللحظة



٩١ ـ ارماند فرناندى ـ حصيلة رينو رقم ١٠٩ ـ ٩٦٧

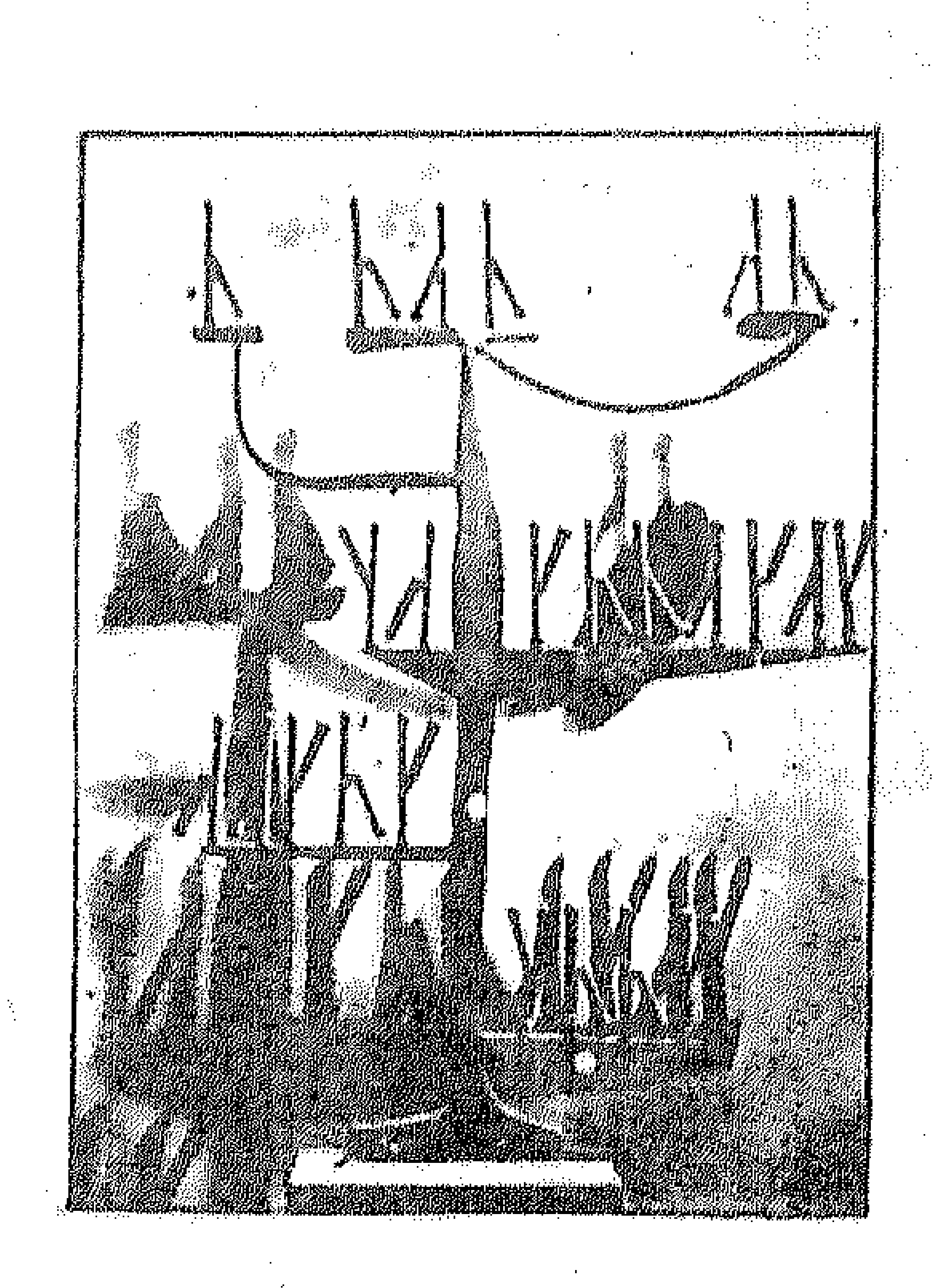
التجريدية الإيجازية



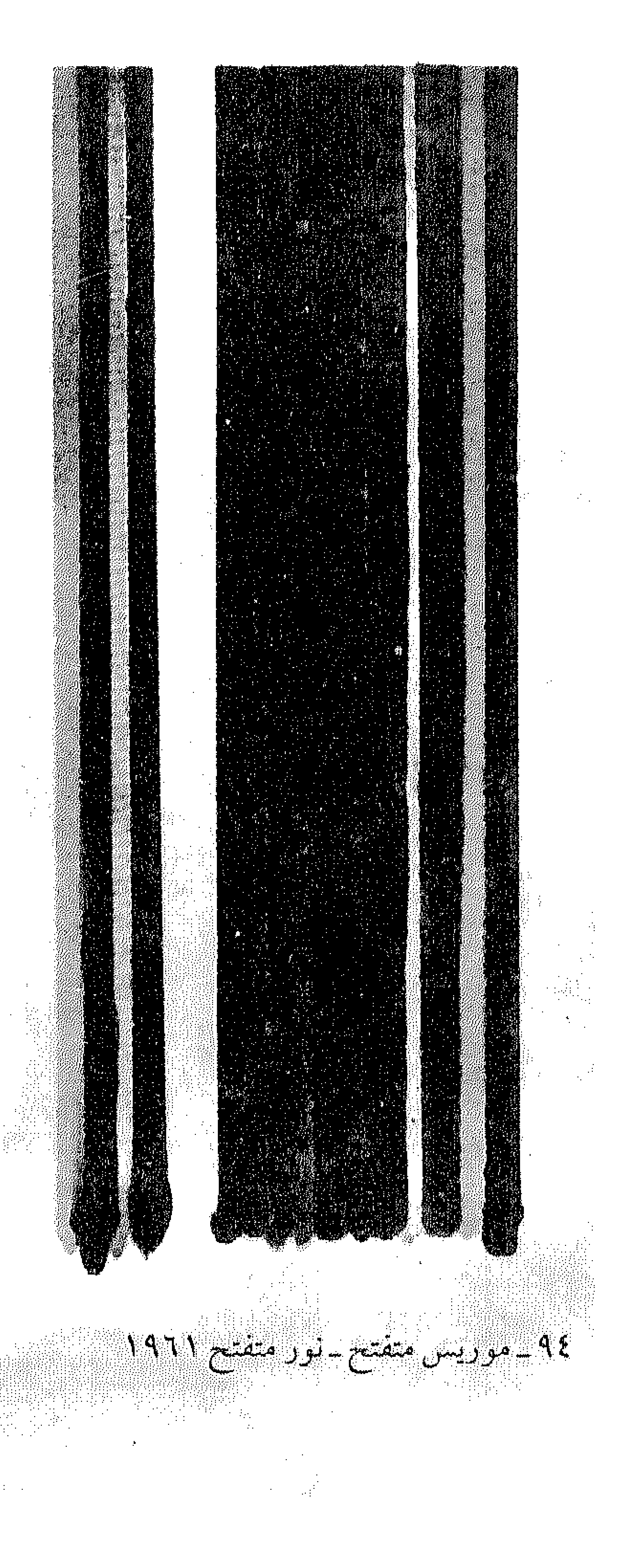
٩٥ ـ كونستانتين برانكوس ـ القبلة ١٩١٢



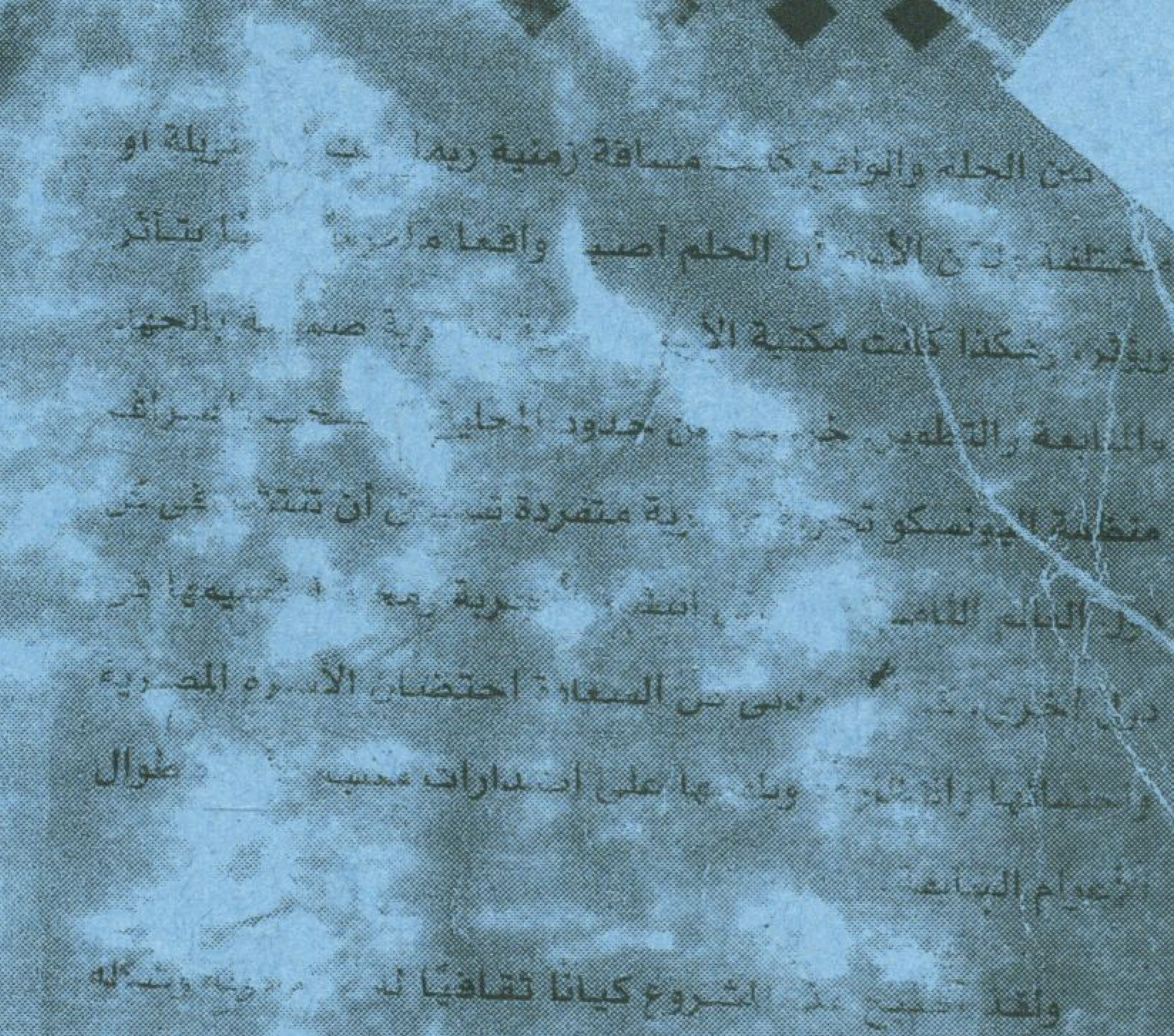
٩٦ ـ هنري مور ـ تكوين ١٩٣٣



٩٧ ـ دافيد سميث ـ ٢٤ نة إغريقية ١٩٥٠



٩٤ ـ موريس متفتح ـ نور متفتح ١٩٦١



بين الحلم والواقع كانت مسافة زمنية ربما [illegible] طويلة أو مختلفة [illegible] الأ[illegible] أن الحلم أصبح واقعا [illegible] تتأكر ويتأثر، وهكذا كانت مكتبة الأسرة [illegible] صميمة بالجهد والمتابعة والتطوير [illegible] من حدود المحلية [illegible] منظمة اليونسكو [illegible] متفردة [illegible] أن تنتقل [illegible] دول العالم الثالث [illegible] المصرية [illegible] دول أخرى [illegible] من السعادة احتضان الأسرة المصرية واحتمائها [illegible] على إصدارات [illegible] طوال الأعوام السابقة.

ولقد [illegible] المشروع كيانا ثقافيا [illegible] بهيئة [illegible] مجالات [illegible] مكتبة الأسرة هي [illegible] نجاح هذا المشروع كان [illegible] من المشروعات [illegible].

و[illegible] القافلة [illegible] الإنسانية [illegible] للكتاب مصدرا أساسيا [illegible] وتوالى مكتبة الأسرة إصداراتها للعام الثامن على [illegible] تضيف [illegible] من [illegible] الإبداع الفكري والعلمي والأدبي [illegible] على [illegible] الأيام والسنين [illegible] الأمل [illegible] عبر الحضارة [illegible] الثقافة والتاريخ.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

مكتبة الأسرة

مهرجان القراءة للجميع